REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG,

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN.

XX. Band. 5. Heft.

BERLIN UND STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

WIEN, GEROLD & Co.

1897

☞ Dieses Heft enthält je eine Beilage der Verlagshandlung **Chr. Herm. Tauchnitz** früher **T. O. Weigel Nachf.** in **Leipzig** und der Firma **Seemann & Co.** (Verlag der Zeitschrift für bildende Kunst) in **Leipzig.** Wir empfehlen dieselben der freundlichen Beachtung unserer Leser bestens.

Für die Redaktion des Repertorium bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressiren.

Jakob Burckhardt

geb. in Basel 25. Mai 1818, gest. daselbst 8. August 1897.

Wenige Gelehrte haben J. Burckhardt persönlich gekannt. Man wusste, dass er schwer zugänglich sei und dass es unangenehme Szenen gab, wenn man ihn zu Hause oder im Colleg überraschen wollte. Er schien gegen Fremde eine misstrauische Abneigung zu hegen und den nähern Umgang mit Fachgenossen hielt er principiell für nicht wünschbar. Wer nun aber doch auf die eine oder andere Weise Zutritt bekam, der fand einen Mann von einfacher Freundlichkeit, immer mittheilsam und anregend und ohne eine Spur von den Allüren des berühmten Mannes. Und so reservirt sich B. im Allgemeinen nach auswärts verhielt, in seiner Vaterstadt war er eine ganz öffentliche Persönlichkeit. Es machte ihm Vergnügen, im Winter ein gemischtes Publicum mit Vorträgen zu unterhalten (gewöhnlich waren es deren drei), an der Universität steigerte er sein Pensum bis auf zehn wöchentliche Stunden und daneben hat er Jahrzehnte lang an den obersten Klassen des Gymnasiums Geschichtsunterricht ertheilt und gerade dieses Lehramt gab ihm so viel Befriedigung, dass er nur sehr ungern davon zurücktrat. Kein Wunder, dass jedermann in der Stadt eine Beziehung zu ihm hatte und dass der alte „Kebi“ (Jakob) eine Art Stadtheiliger von Basel geworden war.

B. stammte aus einem Pfarrhaus und fing selbst ursprünglich mit der Theologie an. Nach vier Semestern ging er zur Geschichte über und bezog gleichzeitig die Universität Berlin, wo mehr als Ranke die Persönlichkeit Franz Kugler's ihm bedeutsam wurde. Ihm gestand er den besten Theil seiner Bildung zu verdanken und in herzlicher Freundschaft hat er ihm später den Cicerone gewidmet. In Ranke's Seminar entstand die Doctordissertation (quaestiones aliquot Caroli Martelli historiam illustrantes, 1843), aber an Kugler's Arbeiten hat der Kunsthistoriker Burckhardt sich grossgezogen. Er besorgte als junger Doctor die zweite Auflage des „Handbuchs der Kunst-

geschichte“ und der „Geschichte der Malerei“ (beide 1847) und kam so früh an universelle Aufgaben heran. Und diese sind ihm Bedürfniss geworden. Es war ihm später unmöglich, sich anders als im Grossen auszusprechen. Es giebt wohl einige kleine Abhandlungen, sie sind alle früh; der reife Mann hat nie etwas in eine Zeitschrift geschrieben, nie auf Rezensionen sich eingelassen, keine Monographien gemacht, sondern die Themata stets so umfassend als möglich genommen. Er nannte es auch ein Glück, dass er als Professor die Verpflichtung gehabt habe, über die ganze Historie zu lesen: bald werde niemand mehr im Stande sein, „Uebersichten zu geben und Proportionen einzuhalten“.

Den ersten Versuch grosser Geschichtsschreibung gab er in der „Zeit Constantin's“ (1853). Sein Ziel dabei war, nicht sowohl eine vollständige geschichtliche Erzählung zu geben als vielmehr eine culturhistorische Gesammtschilderung jener Epoche, in der die alte Welt sich auflöste. Es sind nach B.'s eignem Geständniss vorzüglich französische Historiker gewesen, die ihm zeigten, wie man einen solchen Stoff componiren und den Dingen ihre interessante Seite abgewinnen könne, wie man mit typischen Anekdoten charakterisire und culturhistorische Entwickelungen skizzire. Fragte man aber, wie er das Material zusammen bekommen habe, so sagte er: ich habe einfach benutzt, was die Andern vor mir bei Seite liessen. So sind die B.'schen Bücher alle: sie scheinen ganz mühelos entstanden zu sein. Ueber die Persönlichkeit Constantin's hat man seither hin und her debattirt, aber das Bild der alternden heidnischen Welt, wie es B. zeichnet, ist in seinen wesentlichen Zügen nicht alterirt worden. Und als das Buch nach 35 Jahren neu aufgelegt wurde, hatte es noch nichts von seiner Frische eingebüsst.

Als junger Mann schon war B. in Basel Extraordinarius geworden und die Stelle eines Geschichtslehrers an einer Mittelschule gewährte ihm hinreichenden Unterhalt. Auf eine Carriere in Berlin, in die ihn Kugler hineinschieben wollte, hatte er verzichtet; er fühlte sich wohl in bescheidenen Verhältnissen, so bald er nur in Basel leben durfte und Musse genug zu wissenschaftlicher Forschung behielt. Da verlor er die Lehrerstelle und dieses widrige Ereigniss war, wie er die Sache darstellte, der Anlass, sich auf Reisen zu begeben und vor der Hand ganz der litterarischen Arbeit zu leben. Er ging wieder nach Italien, das er schon einmal der Kugler'schen Bücher wegen bereist hatte, blieb 14—15 Monate und 1855 war der Cicerone fertig. Mit den frischen Druckbogen stellte er sich in Zürich vor, wo ihm daraufhin die Professur der Kunstgeschichte an dem neu gegründeten eidgenössischen Polytechnikum nicht vorenthalten wurde. Semper war damals sein College. Mit Gottfr. Keller kam er zusammen. Eine Reihe bedeutender Leute gaben der jungen Anstalt Glanz. B. hat aber den Aufenthalt als Exil empfunden und die erste Gelegenheit freudig ergriffen, als man von Basel aus ihm die Hand wieder bot. 1858 kehrte er als Ordinarius für Geschichte in die Vaterstadt zurück, mit dem Entschluss, nun nie mehr fortzugehen. Seine regelmässigen Ferienreisen ab-

gerechnet, hat er Wort gehalten. Eine wiederholte Aufforderung, nach Berlin zu kommen, lehnte er ab.

Den Cicerone nach seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung zu charakterisiren, ist hier nicht möglich. Aber bezeichnend für den Autor ist schon die Stellung des Themas: „Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens"! Er musste die italische Kunst als Ganzes fassen, Architektur und Plastik und Malerei, antike Kunst, mittelalterliche und neuere, Alles, was der geheiligte Boden Italiens hervorgebracht. Und das sollte nicht in weitschichtigen gelehrten Bänden vorgetragen werden, sondern in einem einzigen Buch, das der Reisende in den Koffer steckt. So hatte B. schon als Student, als er in Bonn ein Sommersemester zubrachte und von dort aus die Niederlande aufsuchte, den Muth gehabt, ein Büchlein über „die Kunstwerke der belgischen Städte" zu schreiben (1842), zu Nutzen des reisenden Publicums, dem die schwerfälligen niederländischen Briefe Schnaase's nicht dienlich sein konnten. Schon da spürt man etwas von dem Geist des schlagenden Wortes, der den Cicerone so unvergleichlich macht. Es ist nicht zu sagen, was für ein Reichthum an neuen Begriffen und neuen Mitteln der Charakteristik hier ausgegeben ist. Die Worte sind Allgemeingut geworden, wir gebrauchen sie ohne uns ihrer Herkunft zu erinnern. B. wusste aber wohl, was er that: es war seine vorsätzliche Bemühung, der „etwas ärmlich gewordenen" ästhetischen Sprache neues Leben zuzuführen. Das Buch ist zu drei Viertheilen auf der Reise geschrieben, in einer Zeit, wo es nur wenig Eisenbahnen gab, unzureichende Guiden und gar keine Photographien. Der Verf. sprach später gern von dem Segen des damaligen Reisens, wo man mit seinem Notizbuch sich vor die Denkmäler stellte, da eine Façade skizzirte, dort einzelne Sculpturtheile oder Gemäldedispositionen, und überall sich sagen musste: das wirst du so bald nicht wieder zu sehen bekommen. Die Historiker der Kunstgeschichtschreibung werden einmal einen Abschnitt machen mit dem Einsetzen von B.'s Arbeit, denn die ganze Abwicklung der italienischen Kunst ist doch eigentlich von ihm erst in ihrem Zusammenhang erfasst worden und mit einer merkwürdigen Unabhängigkeit des Urtheils hat er die Werthaccente vertheilt. Die Charakteristik der Barockkunst z. B. ist für damals ganz erstaunlich und die Behandlung der Renaissancearchitectur, wo er „den Architekten zu Liebe" etwas umständlicher redet, ist für die moderne Production entschieden bedeutsam geworden. Von den Architekten habe er am meisten Zustimmung erfahren, versicherte B. oft. Einzelne Künstler waren ihm widerwärtig und er hat daraus kein Hehl gemacht. Wenn er von Correggio sagt: es giebt Gemüther, die er absolut abstösst und die ein Recht haben, ihn zu hassen, so weiss man, wen er meint. Auch Michelangelo war ihm unangenehm, wie alle Gewaltthäter. In den späteren Bearbeitungen ist vieles ausgemerzt oder gemildert worden. Bekanntlich hat B. das Buch ganz aus der Hand gegeben, erst besorgten v. Zahn und Mündler, dann Bode im Verein mit Fachgenossen die Neuausgaben und so ist aus dem Original allmählich etwas ziemlich Anderes geworden. Die Masse der angezogenen

Denkmäler geht weit über die Aufnahmefähigkeit des Reisenden hinaus und die fortschreitende kunsthistorische Erkenntniss hat bedeutende Correcturen in Namen und Daten nöthig gemacht. B. liess das ruhig geschehen und sagte oft, was für ein Glück es für ihn sei, dass Freund Bode den „Tschitsch" (Cicerone) zu seinem Moniteur gemacht habe, aber in seinen Privatmeinungen war er sehr conservativ und manchmal machte er sich auch lustig über die neue Generation der Kunsthistoriker, die nichts Anderes mehr als Attributionistik triebe und vom Taufen und Umtaufen lebte. Er hatte für diese Leute den Namen „Attribuzler" erfunden.

Seine Interessen gingen mehr und mehr auf die systematische Behandlung der Kunst. Was er darunter verstand, hat er für die Architectur in der „Geschichte der Renaissance in Italien" (1867) gezeigt, wo — nach dem Vorgang Winckelmann's und Otfr. Müller's — eine Betrachtung nach Stoffen und Gattungen durchgeführt ist. Lübke hat das Buch zur Publication gebracht und seiner Serie von Baugeschichten einverleibt. Er hat auch die Illustration besorgt. Ursprünglich war es auf eine selbständige Trias abgesehen, in der parallel zur Architektur auch Plastik und Malerei systematisch behandelt worden wären. Die drei Arbeiten sind sicher gleichzeitig in Angriff genommen worden, die Plastik und Malerei aber blieben im Pult liegen. Ganz spät erst, vor 5 Jahren etwa, scheint B. den Gedanken einer Veröffentlichung wieder aufgenommen zu haben. Er sprach damals von einer baldigen Fertigstellung der Manuscripte zum Druck, aber nachher wollte er wieder nichts davon wissen. Was jetzt aus dem Nachlass publicirt werden soll (die Sammler, das Altarbild, das Portrait), sind offenbar Abhandlungen, die aus dem Material jener Bücher zusammengestellt worden sind. Geschrieben sind sie in der allerletzten Zeit.

Wie gesagt aber, das systematische Architekturbuch entsprach ihm von allen seinen Büchern am meisten. Er hat sich immer wieder damit beschäftigt und für die Neuauflagen gesammelt. Wenn ich noch einmal anzufangen hätte, ich würde immer nur Querschnitte machen, wiederholte er oft und als er einmal feierlich sein wollte — an seinem 75. Geburtsag — sagte er: die Kunstgeschichte nach Aufgaben behandeln, das ist mein Vermächtniss. —

Wir haben der zeitlichen Entwicklung vorgegriffen. Zwischen dem Cicerone und dem Architekturbuch erschien die „Cultur der Renaissance in Italien" (1859). Von der Kunst aus hatte B. die Welt der Renaissance sich erschlossen, nun wollte er das Phänomen der Entstehung moderner Individualität nach seinen Wurzeln klarlegen und merkwürdig, von Kunst ist in dem Buche nicht mehr die Rede. Der Verfasser bezeichnet es im Vorwort als eine Lücke, der in besonderen Werken abgeholfen werden solle. Gemeint sind eben jene systematischen Darstellungen der Künste, in denen er zeigte, wie Kunst- und Culturgeschichte nach seiner Meinung verbunden werden müssten. Die bildenden Künstler so nebenher in der culturgeschichtlichen Darstellung abzuhandeln, wird immer eine missliche Sache sein. Auch die Philosophen fehlen und man hat das öfters gerügt. Hier liegt die Sache anders. B.

hatte für Philosophie gar keinen Geschmack. Ob er in seinen theologischen Semestern sich den Magen daran verdorben oder ob der Historiker in ihm mit seinem Bedürfniss nach dem Anschaulichen und Persönlich-Lebendigen mit den Philosophen sich nicht vertrug, — genug, er hat nie verschwiegen, dass er für philosophische Erörterungen sich nicht interessiren könne und über Dinge, die ihm innerlich gleichgiltig waren, hat er nie eine Zeile geschrieben. So ist auch die Disposition der „Cultur" von der glücklichsten Naivetät, absolut unphilosophisch, aber vielleicht um so mehr historisch. Wie's der Hirt zum Thor hereintreibt, war das Burckhardt'sche Wort für seine Anordnung des Stoffes.

Die „Cultur" ist das berühmteste Buch B.'s geworden und in die meisten Sprachen übersetzt. Es wird noch lange gelesen werden, denn es ist nicht nur ein Kunstwerk der Sprache, sein Werth hängt überhaupt nicht ab von der Richtigkeit und Vollständigkeit im Einzelnen, es hat sein Leben von der Persönlichkeit des Verfassers, die das Ganze bis in jede Partikel durchdringt. Diese Eigenschaft ist nicht unabhängig von der Entstehungsweise des Buches. Die B.'schen Bücher entstanden alle rasch. Die „Cultur" in drei Jahren. „Zwei Jahre lang habe ich die Quellen excerpirt und im dritten das Buch geschrieben, neben dem Colleg." Es war seine Meinung, dass man überhaupt nicht mehr Zeit auf ein Buch verwenden solle. Gänzlich fremd war ihm das Versinken im Stoff und die Knechtschaft unter dem Ideal der „Vollständigkeit des Materials." Er behielt immer seine persönliche Freiheit, d. h. das Recht, subjectiv zu sein und damit auch die Munterkeit des Geistes. Man meint, jeder Satz sei in einer besonderen guten Stunde geschrieben.

Mit den sechziger Jahren war die Renaissance für B. erledigt; anfangs der siebziger (1872) tritt ein neues Thema in den Kreis der Vorlesungen ein: die griechische Culturgeschichte. Leider ist es bei Vorlesungen geblieben. Er hat das glänzende Colleg öfters gelesen und man sagt, es sei sein Lieblingscolleg gewesen, aber zur Drucklegung ist es nicht gekommen, trotzdem ein bedeutender Anlauf schon gemacht und gegen 1000 Seiten reingeschrieben waren. Man wird jetzt das Vorhandene drucken, aber die Arbeit, die das imposante Gegenstück zur Cultur der Renaissance hätte werden sollen, wird nur als Fragment fortexistiren.

In den letzten Semestern beschäftigte sich B. auch noch mit Cultur des Mittelalters. Er hat mehrmals darüber gelesen, doch ist hier an eine Publication nie gedacht worden.

Es ist nicht leicht, zu sagen, was eigentlich jeweilen die Ursache war, dass weit vorgeschrittene und zum Druck bestimmte Arbeiten plötzlich bei Seite gelegt wurden. Man hat vermuthet, dass ihm die Voraussicht einer kleinlichen Detailkritik von Seiten der „Fachleute" die Sache verleidete. Er las die Quellen und kannte z. B. die antiken Schriftsteller in weitestem Umfang aus wiederholter Lectüre, aber selbst wenn er gewollt hätte, wäre es ihm unmöglich gewesen, überall auf dem Laufenden der Einzelforschung zu bleiben. So gab er sich zufrieden, die Dinge für sich

ins Reine gebracht zu haben und daneben blieb ihm eine Art der Aeusserung, auf die er allerdings nicht verzichtet hätte: die Vorlesung an der Universität.

B.'sche Collegien gehört zu haben, ist eine Erinnerung fürs ganze Leben. Es waren völlig kunstmässig durchgearbeitete Vorträge, wo sich aber die Kunst hinter dem Schein der zufälligen momentanen Aeusserung versteckte. Er sprach ganz ohne Heft, sehr fliessend und sauber, und mit höchster Oeconomie in den Wirkungsmitteln. Von Natur für das Pathetische disponirt, sparte er solche Steigerungen doch für ganz ausgewählte Momente, wo er dann geheimnissvoll-leise redete und die Stimme vibrirte, so etwa, wenn er auf die Schönheit des Kölner Domes oder auf die ungeheure Begabung von Rubens zu sprechen kam. Häufiger liess er den Humoristen zu Worte kommen, aber so fein, dass immer nur Wenige die eigentliche Stimmung des Redners merkten. Generalsentenzen bekam man wenige zu hören. Die Thatsachen der Geschichte sollten für sich wirken und nur von dem Fatalismus, der zu seiner Weltanschauung gehörte, liess er etwa einen Ton mitklingen.

So gern er lehrte, so wenig entsprach es seinen Wünschen, Schüler zu ziehen. Sein Ziel war, anzuregen zu einer geschichtlichen Betrachtung der Dinge, den Glauben zu wecken, dass es der Mühe werth sei, mit der Vergangenheit sich in Beziehung zu setzen, aber jeder sollte ihr entnehmen dürfen, was ihm zusagte; er wollte Liebhaber bilden, nicht Fachleute. Und so waren die kunstgeschichtlichen Vorlesungen. Er zeigte viel und sagte dazu etwa das, was ein feiner Kunstfreund sagen würde, der einen Bekannten in seinem Cabinet herumführt. Auf eine methodische Behandlung der Objecte wollte er sich nicht einlassen. Er war kein Freund von Seminarien, so wenig wie von Instituten und Congressen. Auf seine Art aber hat er es zu Stande gebracht, dass die ganze Stadt Basel sich für Kunst interessirt, dass man reist und Bilder kauft und Nietzsche hat ganz Recht: es ist Jakob Burckhardt, dem Basel in erster Linie seinen Vorrang an Humanität verdankt.

Ich habe schon gesagt, wie sehr B. an seiner Vaterstadt hing. Abgesehen davon, dass ihm der mehrfache Wechsel des Aufenthaltsortes als unverantwortlicher Kraftverlust erschien, empfand er es als Nothwendigkeit, eine „bürgerliche Existenz" zu haben. Und dann genoss er in Basel eine Unabhängigkeit, die er über Alles hochschätzte. Er behielt die contemplative Stimmung des wahren Historikers, die Seelenruhe, von der er am Schluss des Cicerone spricht. Es ist eine müssige Frage, ob B. nicht in grösseren Verhältnissen sich noch ganz anders entwickelt hätte, es gab für ihn gar keine andere Möglichkeit. Wer ihn in seinen höheren Jahren gekannt hat, der gesteht, dass der Anblick dieser ganz reifen Bildung ein Eindruck ohne gleichen gewesen ist. Kein Besucher verliess ihn, ohne sich innerlich freier zu fühlen. Und so kann man wohl sagen, er sei eine jener „vollständigen" Naturen gewesen, denen sich ihr Leben zum Kunstwerk gestaltet hat. *Heinrich Wölfflin.*

Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina.

Von **G. Gronau.**

Die unmittelbare Veranlassung zur Abfassung der folgenden Erörterungen bot ein Aufsatz von A. von Wurzbach in No. 19 der Kunstchronik dieses Jahres.

Göthe macht einmal die Bemerkung: „Man muss das Wahre immer wiederholen, weil auch der Irrthum um uns her immer wieder gepredigt wird.“ Mit diesem unbestreitbaren Satz möge man es entschuldigen wenn ich genöthigt bin, schon öfter Gesagtes abermals vorzubringen. Die Hoffnung, Einiges schärfer zu fassen als die, welche zuvor das gleiche Thema behandelt haben[1]), sowie den einen und andern Fehler ausmerzen zu können, giebt mir dazu den Muth.

Die Quellen, aus denen wir Nachrichten über das Leben des Antonello schöpfen können, fliessen spärlich genug. Wir wollen streng zwischen den primären und den secundären Quellen scheiden. Zu den ersten gehören a) die Urkunden und b) die (authentischen) Inschriften auf Bildern Antonello's; zu den letztern die Zeugnisse der Schriftsteller.

I. Primäre Quellen.

a) Urkunden. Bis jetzt sind nur zwei Documente zu Tage gekommen, welche mit Sicherheit sich auf Antonello beziehen[2]). Am 9. März 1476 schreibt Galeazzo Sforza an Leonardo Botta, Gesandten in Venedig: da sein Hofmaler gestorben, sähe er sich nach einem andern um. Nun hätte sein Bruder, der Herzog von Bari, ein Portrait von der Hand eines sicilianischen Malers (una figura cavata dal naturale per uno pictore ceciliano), der in jener Stadt — d. h. in Venedig — ansässig wäre, mitgebracht, das ihm sehr gefiele. Der Gesandte möchte nach Empfang des Schreibens sich an den mailändischen Kaufmann Aloysio Cagnola wenden, der mit dem Maler genau bekannt wäre, diesen zu sich kommen lassen

[1]) Hier ist vor Allem Gio. Morelli zu nennen, der erste, welcher Vasari's Biographie einer klaren, exacten Kritik unterzog.

[2]) Publiciert von L. Beltrami im Arch. stor. dell' arte t. VII (1894) p. 56/7; das erste Dok. schon in Boll. stor. della Svizzera Ital. 1884 p. 79. Beide im Auszug Beltrami, Castello di Milano p. 356.

und überreden, in des Herzogs Dienste zu treten, ihm auch eventuell das nöthige Reisegeld zur Verfügung stellen u. s. w.

Dieser Brief gelangt am 13. März in die Hände des Gesandten. Was weiter geschah, erfahren wir durch einen zweiten Brief, den Pietro Bono, venezianischer Nobile, am 16. März an Galeazzo Sforza richtet und der wie eine Art Empfehlungsschreiben für „Maistro Antonelo" lautet. Er hätte zu Ehren der heiligen Jungfrau in der Kirche San Cassiano ein Bild malen lassen durch Meister Antonello, welches im vergangenen August (also 1475) begonnen, in etwa 20 Tagen fertig sein würde, „qual opera sera de le più eczellenti opere de penelo che habia Ittalia e fuor d'Italia". Als er nun von dem Brief an den Gesandten vernommen, hätte er sich zu diesem begeben, um zu erfahren, ob das Bild vollendet werden könnte, bevor sich der Meister nach Mailand begeben würde. Wie er von dem lebhaften Wunsch des Herzogs gehört hätte, hätte er dem Maler zugeredet, seiner Hoheit gefällig zu sein. Er bittet zum Schluss um die Erlaubniss, dass Antonello das Bild vollenden könnte und empfiehlt diesen.

Wir gewinnen aus diesen beiden Urkunden als Thatsache, dass im August 1475 der in Venedig ansässige Antonello von Pietro Bono den Auftrag erhält, ein Bild zu malen, das für San Cassiano bestimmt ist, dass dieses Bild am 16. März 1476 soweit hergestellt ist, dass etwa 20 Tage zur Vollendung genügten, und dass wahrscheinlich Antonello zunächst zu Galeazzo Sforza nach Mailand ging.

b) Inschriften auf Bildern Antonello's. Es genügt hier, die Jahreszahlen allein anzuführen.

1465 Christusbild in der National-Galerie in London (aus Genua, angeblich früher Neapel)[3].
1470? „Ecce homo", zuletzt Sammlg. Zir in Neapel[4].
1473 Altarwerk in der Pinakothek zu Messina, aus San Gregorio[5].
1474 Männliches Portrait in der Berliner Galerie (früher Schloss Hamilton).
1475 Männliches Portrait im Louvre (früher Sammlungen Martinengo & Pourtalès).
Christus am Kreuz, Antwerpen, Galerie (Slg. van Ertborn).
Portraits des Alvise Pasqualino und des Michiel Vianello (verloren; 1533 im Haus des Antonio Pasqualino)[6].

---

[3]) Auf diesem Bild die Bezeichnung VIIIe Indi(ctionis). Der Katalog der National Gallery hebt hervor, dass diese Angabe irrig und XIII zu lesen ist.

[4]) Crowe & Cavalcaselle VI p. 106.

[5]) 1473, und nicht 1463, wie v. Wurzbach will, ist diese Zahl zu verstehen. Der Irrthum sectuagesimo für septuagesimo liegt doch wahrlich näher, als der für sexagesimo. Auch kann Antonello ganz wohl 1473 dies Werk noch in Messina gemalt haben, wo wir nun mit Bestimmtheit wissen, dass er sein Bild in San Cassiano erst 1475 gemalt hat.

[6]) Anon. Morell. (ed. Frizzoni 1884) p. 150.

1476 Männliches Portrait in Pal. Trivulzio in Mailand (früher Slg. Rinuccini in Florenz[7]).

1477 Christus am Kreuz in der National-Galerie in London[8]).

1478 Männliches Portrait in der Berliner Galerie (Sammlungen Vidmann & Vitturi, erwähnt von Zanetti[9]).

Datirte Bilder Antonello's vor 1465 und nach 1478 sind nicht bekannt geworden[10]). Wäre die Angabe Ridolfi's[11]), Antonello hätte ein Bild für Catharina Cornaro gemalt, zuverlässig, so würden wir damit mindestens auf das Jahr 1489 kommen. Doch können wir diese Angabe, weil uncontrollirbar, nicht für die primären Quellen verwerthen. Die Zuschreibung der Fresken am Grabmal Onigo in Treviso an Antonello wird allseitig verworfen, kann also füglich unberücksichtigt bleiben.

Das Ergebniss der sichern Daten aus dem Leben des Künstlers ist also, dass derselbe von 1465 bis 1478 thätig ist. Wir dürfen hinzusetzen, dass er wahrscheinlich bis 1473 einschliesslich im Süden Italien's arbeitet — wohin die Herkunft seiner Frühbilder weist —, dass er dann mindestens seit 1475 in Venedig ansässig ist.

II. Secundäre Quellen.

Wir stellen die Zeugnisse der Schriftsteller, welche des Antonello oder seiner Werke gedenken, in chronologischer Folge zusammen; soweit es möglich war, ist die annähernd genaue Datirung gegeben. Es schien von Werth zu sein, den Text der ältesten Zeugen unverkürzt mitzutheilen. In der Aufzählung der auf Vasari folgenden Schriftsteller war absolute Vollständigkeit nicht unbedingt erforderlich, doch fehlt von den namhaften, hoffe ich, keiner.

Vor 1486. Brief des Matteo Colaccio an Antonio Siciliano: „Habet (haec actas) quos norim Antonellum siculum, cuius pictura Venetiis in divi Cassiani aede magnae est intuenti admirationi.“[12])

Um 1490. In der Reimchronik des Giovanni Santi heisst es (l. XXII, Cp. XCVI, Str. 127): „Hor lassando di Etruria el bel paese | Antonel de Cicilia huom tanto chiaro.

---

[7]) Angabe bei Cr. & Cav. VI p. 112.

[8]) Die letzte Zahl scheint mir nicht ganz unzweifelhaft.

[9]) Della Pittura Veneziana p. 21. Auf sein Zeugniss hin liest man 1478. Die letzte halbzerstörte Ziffer könnte 5 sein.

[10]) Ein angebliches Bild Antonello's von 1497, welches in den Memorie de' Pittori Messinesi (1821) p. 19 erwähnt ist, trägt die volle Signatur des Antonello da Saliba (Cr. & Cav. VI p. 143).

[11]) I p. 48.

[12]) Herr Dr. Kristeller, dem ich für eine exacte Mittheilung der betr. Stelle zu Dank verpflichtet bin, macht mich darauf aufmerksam, dass der Druck, in welchem sich der Passus findet — Matthaei colacii ... de uerbo ciuilitate etc. (Hain 5476) auf fol. d 1 a — zwar von 1486 datirt ist, dass sich aber ebendarin ein Epigramm vom Jahr 1490 findet, also vielleicht das richtige Datum des Drucks 1496 ist. Immerhin könnte ja auch in der Ziffer 1490 eine Zehnerziffer zu viel sein.

Etwa 1492. Sabellico in seinem Werke de Venetae urbis situ: „ad cassianum ducit ea aedes ciciliae hic caput cuius olim & aedes tabulaque messenii pictoris cui ad exprimenda quae voluit nihil videtur praeter animam quam dare non potuit defuisse.“ Die erste Ausgabe dieses Werkes ist undatirt (Hain 14056), die erste datirte in den Opera, Venetiis per Albertinum de Lisona Vercellensem 1502, 24. Dec.[13]) In der Ansetzung etwa 1492 folge ich Moschini (Guida di Venezia S. VIII).

1493. Marin Sanuto in einer handschriftlichen Cronichetta: „à San Cassan è uno altar di N. Donna con alcuni Sti (Santi) fatto far per un patritio da Ca Bon cui sepolto, per man del Messenese, et queste figure è si bone che par vive, et non li manca se non l'anima.“[14]) Sollten die letzten Worte nicht eine Reminiscenz an Sabellico enthalten? Durch diese erst kürzlich bekannt gewordene Notiz erhält der von Beltrami publicirte Brief eine Bestätigung, zugleich erfahren wir, dass das Bild in San Cassiano mehrere Heilige um die Madonna zeigte.

1524. Brief des Pietro Summonte aus Neapel an Marc' Antonio Michiel, d. d. 20. März[15]): „Costui (Colantonio) non arrivò per colpa de' tempi alla perfettione del disegno delle cose antique, si come ci arrivò il suo discepolo Antonello da Messina, homo secondo intendo noto appresso Voi.“ In diesem Brief steht die Erzählung, dass Colantonio „in lavoro di Fiandra, e lo colorire di quel paese“ sich bethätigt habe — die früheste Notiz, in welcher eine technische Besonderheit erwähnt ist.

1529. Der Anonymus des Morelli sieht im Hause des M. Antonio Pasqualino ein kleines Bild des h. Hieronymus: „alcuni credono che el sii stato di mano de Antonello da Messina, ma li più — l'attribuiscono a Gianes ovvero al Memelin.“[16]) Es könnte von Jacometto sein. Hervorgehoben zu werden verdient, dass wenige Jahrzehnte nach Antonello's Tod man in Venedig schon darüber im Unklaren war, ob ein Bild von ihm wäre oder von einem Ultramontanen.

1533. Unter dem Datum des 15. Januar beschreibt der Anonymus als im Hause Antonio Pasqualino (der wohl identisch ist mit dem zuvor erwähnten Besitzer des Hieronymusbildchens?) befindlich die Portraits des Alvise Pasqualino und des Michiel Vianello von Antonello „in do tavolette

---

[13]) Auf fol. 85 verso findet sich die angeführte Stelle.

[14]) Ms. im Mus. Civico Raccolta Cicogna, publicirt von Paoletti, L'Architettura ... in Venezia, parte IIa p. 185, Nota 1. Prof. Paoletti, dem ich für den Hinweis auf diese Stelle zu Dank verpflichtet bin, theilte mir mit, dass er bei seinen jahrelangen Forschungen im venezianischen Staatsarchiv kein Document, das sich auf Antonello bezieht, gefunden hat.

[15]) Zuerst gedruckt von Lanzi, storia pittorica; Ed. Va, t. II, p. 247 Nota. Am vollständigsten von E. Cicogna, Memorie dell' Istituto Veneto t. IX, 1860, p. 411 ff.

[16]) Ed. Frizzoni, p. 188. Jetzt in der National-Gallery in London und wohl allgemein als echtes Werk Antonello's anerkannt.

minori del naturale" „fatti ambedoi l'anno 1475, come appar per la sottoscrizione."[17])

1550. Erste zusammenhängende Biographie Antonello's in der ersten Ausgabe der Viten Vasari's; eine Kritik derselben weiter unten.

1562. Maurolycus in seinem Sicanicarum rerum compendium [18]).

„Antonellus messanensis ex Antoniorum familia pictor egregius veras rerum, vivasque pene animalium reddebat effigies. Ob mirum vir hic ingenium Venetiis aliquot annis publice conductus vixit. Mediolani quoque fuit percelebris. Quin etiam figuras opere glutinato compaginabat. Talia construxisse fertur Panormi duas, Senis unam, alteram anus faciem, ambas rugosas, cachinnantes et invicem sibi cachinnum miro, mutuoquo gestu provocantes, adeo ut inspectoribus risum cum admiratione moverent." Diese Sätze bilden einen Passus der Rede, welche Antonius Mangiantius Tabellio publicus am 20. September 1478 auf der Burg von Catania hält. Wenn sie wirklich darin vorkämen, so würde dies Zeugniss an die allererste Stelle gehören. Aber die Perfectform (resp. das Imperfectum) erweckt einigen Verdacht, welchen die angeblich schon 1478 ausgesprochene Behauptung, Antonello hätte mehrere Jahre im öffentlichen Dienst in Venedig gestanden, zu verstärken geeignet ist. Zur Gewissheit, dass es sich hier um eine Interpolation handelt — für welche wir Maurolycus verantwortlich zu machen haben? —, gelangen wir, wenn wir finden, dass der ganze Passus in der Rede, welcher die Gelehrten und Künstler der Stadt Messina feiert, bei dem Historiker C. D. Gallo fehlt; und dieser versichert ausdrücklich: „Noi qui lo trascriviamo tal quale fu allora scritto e recitato nella favella di quei tempi come sta registrato" [19]). Haben wir es auch mit einem Zeugniss aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts zu thun, so ist es doch von besonderem Interesse, zu ersehen, dass damals noch in Messina ein Aufenthalt Antonello's in Mailand traditionell bekannt war, der uns seit Kurzem erst documentarisch wahrscheinlich gemacht worden ist.

1568. Biographie Antonello's in der zweiten Ausgabe des Vasari.

1581. Sansovino in seinem Buch „Venetia città nobilissima — descritta" spricht an drei Stellen von Antonello. p. 49a. Kirche San Giuliano „Antonello da Messina che fu il primo inventore della pittura à olio, fece il San Christophoro, et Pino da Messina il San Sebastiano che sono da i lati del San Rocco fatto di rilievo." p. 75a. Kirche San Cassiano „Ant. da Mess. inventor del dipingere a olio, vi fece una palla." Dann wird ebendort erwähnt, dass Palma vecchio „nella medesima cappella del Messinese" das Leben Mariae gemalt habe. p. 123b Dogenpalast. „Nell' altra sala vicina (sale dall' Ecc. Consiglio de' Dieci). Vi è parimente un quadro con un Christo morto sostenuto da due Angeli e lo fece Antonello

[17]) l. c. p. 150.

[18]) Messina 1562 p. 186; das Datum der Rede auf p. 187.

[19]) Annali della Città di Messina, t. II Messina 1758, t. II p. 384.

da Messina.“ [20]) Diese Angaben werden in den späteren Ausgaben des Buches, so der gewöhnlich citirten, welche Martinioni besorgt hat (1663), wiederholt, trotzdem die Bilder nicht mehr in den Kirchen sich befanden.

1584. Borghini in seinem „Riposo“ giebt nur eine Wiederholung von Vasari's Erzählung [21]).

1604. Van Mander giebt eine Uebersetzung von Vasari's Leben des Antonello [22]).

1606. Jos. Buonfiglio in seinem Buch „Messina città nobilissima descritta in VIII libri“ [23]) erwähnt unter der Rubrik „pictores illustres“: Antonellus Messanensis, coloris oleo praeparati primus inventor. (Dieser Autor kennt und citirt das Buch des Sansovino.)

1628. I. H. von Pflaumern im „Mercurius Italicus“ [24]) (dessen Vorrede von 1625 ist und der als Hauptquelle für Venedig Sansovino benutzt) erwähnt in den Kirchen S. Giuliano und S. Cassiano die Bilder Antonello's mit der Bemerkung: opus Antonelli Mamertini, quem primum imbutis oleo coloribus pinxisse memorant.

1637. Th. Lansius in „Consultatio de provinciarum Europae inter ipsas Principatu“ [25]): Atque ut Antonellum Mamertinum, quem primum imbutis oleo coloribus pinxisse memorant, nominem tantummodo. Als Quelle giebt er das vorher erwähnte Werk von Pflaumern an. In früheren Ausgaben des Buches, die mir zugänglich waren (von 1613 und 1620), fehlt der angeführte Passus.

1648. Ridolfi hat in seinen „Meraviglie dell' arte“ (deren Vorrede von 1646 ist) keine vollständige Biographie Antonello's, sondern, abgesehen von einer flüchtigen Erwähnung (p. 17), bringt er im Leben des Giovanni Bellini einen Auszug aus Vasari, vermehrt um die Anekdote, wie Bellini dem Antonello das Geheimniss abgelauscht habe. An Werken des Meisters führt er an 1. in S. Cassiano thronende Madonna mit dem h. Michael,

---

[20]) Wurzbach meint, es sei „eine alte, aber erfundene Sage“, dass Antonello dies Bild — jetzt in der Wiener Galerie — für den Rath der Zehn gemalt habe. Immerhin hing dies Bild, wie man sieht, schon in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts dort. Sehr richtig hebt derselbe hervor, dass die auf diesem Bild angebrachte Inschrift „Antonius Messanensis“ für Antonello ganz ungewöhnlich ist, dass demzufolge es unserm Meister auch gar nicht zugeschrieben werden dürfte. Zu diesem palaeographischen Grund gesellt sich der stilistische: das Bild ist sehr trocken und hart gemalt und wird wohl besser aus Antonello's Werk zu streichen sein.

[21]) P. 13 und p. 327. Er spricht von demselben Bild mit zwei Heiligen, welches Vasari schon anführt.

[22]) Ausg. von Hymans I p. 39.

[23]) Ich citiere nach der latein. Ausgabe in Graevius Thesaurus antiqq. Siciliae t. IX.; auf Col. 88.

[24]) P. 55 und 60.

[25]) P. 490. Eine öfters citirte Erwähnung Antonello's, wo von van Eyck und seiner Erfindung die Rede ist, findet sich in dieser — und den früheren — Ausgabe noch nicht.

2. Bild in S. Giuliano (diese beiden waren bereits entfernt), 3. Madonna für Catharina Cornaro, im Haus Avogara in Treviso, 4. Fresken am Onigo-monument in S. Niccolò in Treviso, 5. Madonna im Pal. Contarini in Venedig; 6. h. Christoforus in Casa Zanne die Piazza[26]), 7. Madonna und 4 Heilige in der Sammlung van Veerle in Antwerpen.

Man mag hier füglich Halt machen, da die späteren Zeugnisse nichts Wichtiges zur Biographie Antonello's aufführen. Nur für die Schicksale seiner Werke kommt auch später die eine oder andere interessante Notiz vor. Ueberblicken wir nun diese secundären Quellen in ihrer Gesammtheit, so ergeben sich ohne Weiteres die nachfolgenden Schlüsse: dass 1) die von Zeitgenossen Antonello's stammenden Bemerkungen den Künstler ehrenvoll erwähnen und dass sie speciell seiner Tafel in San Cassiano gedenken (von vier Zeugnissen vor 1500 drei), aber dass der Reise nach Flandern oder der Einführung der Oelmalerei in Venedig durch Antonello nicht gedacht wird. Dass 2) kein einziger Autor vor Vasari eine flandrische Reise Antonello's erwähnt, dass aber direct oder indirect die Beziehung seiner Kunst zu der flandrischen bemerkt wird. Dass 3) in der späteren Zeit zwei Traditionen neben einander herlaufen, die man nach ihrem Ursprung die Vasarische und die Sansovinosche nennen kann; die eine lässt Antonello die von van Eyck erfundene Oelmalerei in Italien nur einführen, die andre macht ihn selbst zum Erfinder der neuen Technik.

Diese Sansovinosche Tradition, welche noch im vorigen Jahrhundert fortlebt — ihre Verbreitung im siebzehnten Jahrhundert wird aus unserer Zusammenstellung ersichtlich —, führt nur scheinbar ein Sonderleben. Denn es kann keinem Zweifel unterliegen, dass ein Missverständniss allein die auf des Sansovino Venezia descritta zurückgehende Behauptung hervorgebracht hat. Die eine Stelle der in Vasaris Viten mitgetheilten Grabinschrift (quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus italicae picturae contulit) birgt den Kern eines Irrthums, der mehrere Jahrhunderte hindurch Bestand gehabt hat. Wie es freilich möglich gewesen ist, dass Sansovino so keck aus einer einzelnen Stelle heraus ohne Berücksichtigung dessen, was Vasari sonst erzählte, sich seine Meinung zurechtmachte, lässt sich nicht aufklären. —

Zur Kritik des Vasari.

Als Quelle alles dessen, was in neuerer Zeit, man darf sagen seit 1550, über Antonello geschrieben worden ist, bleibt Vasari, der Einzige, der eine Art von Biographie — wenn man seinem Elaborat diesen Namen geben will — des Meisters verfasst hat. Und so oft auch nachgewiesen worden ist, wie voll innerer Widersprüche seine Erzählung ist, wie absolut

[26]) Sollte dies Werk identisch sein mit einem Bild, das unter Cima's Namen in der venezianischen Academie hängt (No. 623 — Fotogr. Anderson No. 12006)? Die auffallende Verwandtschaft der Heiligen mit dem bekannten Christus an der Säule derselben Sammlung legen diese Vermuthung nahe. Jedenfalls hätten wir hier nur eine Copie nach Antonello vor uns.

unvereinbar die Thatsachen, die er an verschiedenen Stellen anführt, so oft auch erklärt worden ist, dass mit diesem Material nichts anzufangen sei, um das Gebäude einer wirklichen Biographie zu errichten: so ist man doch immer wieder zu Vasari zurückgekehrt und hat bald das eine, bald das andere Factum zu verwerthen versucht, so wie er es überliefert; so gross ist die Macht der Autorität, die in ihm zu wohnen scheint.

Es ist überflüssig, an dieser Stelle noch einmal nachzuweisen, was zu wiederholten Malen klargelegt worden ist: die Unmöglichkeit, dass Antonello bei Jan van Eyck gelernt und dass er Domenico Veneziano in das Geheimniss der Oelmalerei eingeweiht habe. Dass er in Rom „molti anni" sich des Studiums beflissen habe und nach Neapel gekommen sei, um ein Bild des Jan van Eyck zu sehen, welches man dem König Alfons gebracht hatte, ist ebenfalls längst von allen Seiten in das Reich der Fabel verwiesen worden. Wie aber kam Vasari zu diesen Lügengeschichten? Ich glaube kaum, dass sie ihm ein Sicilianer Gelehrter, wie Morelli vermuthungsweise äussert, aufgebunden hat, sondern möchte annehmen, sie sind im eigenen Gehirn des Aretiners entstanden. Man denke nur daran, wie sehr er stets bestrebt ist, Thatsachen zu verknüpfen und in ein Causalverhältniss zu bringen, häufig genug auf Kosten des thatsächlich Geschehenen. Ganz sicher entstand auf diese Weise die Erzählung von der Reise zu Jan van Eyck, wie die andre, dass Antonello das Geheimniss dem Domenico Veneziano übermittelt habe. Der Grundsatz des „post hoc — ergo propter hoc" hat auch hier seine schädliche Wirkung gethan.

Sieht man nun von den Angaben Vasari's, die den Stempel der Unwahrheit gar zu deutlich an der Stirn tragen, ab, und betrachtet seine Darstellung im Ganzen: wem fällt da nicht auf, wie unglaublich dürftig sie an wirklichen Thatsachen ist? Ich möchte behaupten, man bemerkt weniger das, was darin steht, als das, was fehlt. Die einzige Zahlangabe — wo doch Vasari gern Geburts- und Todesjahr eines Künstlers oder eine ungefähre Angabe, wann er geschaffen hat, mittheilt — ist die, dass Antonello 49 Jahre alt gestorben sei, aber dies sei hervorgehoben, er sagt nicht, wann. Auffälliger noch ist es, dass der Aretiner nicht ein einziges Bild des Antonello, das er in Venedig gesehen habe, beschreibt; er macht nur die ganz vage Angabe „fece molti quadri e ritratti a molti gentiluomini viniziani"; er weiss von dem Bild in San Cassiano, das er aber nicht gesehen zu haben scheint, da er nicht einmal den Gegenstand desselben anführt — und sonst nichts. Das einzige Kunstwerk, das er mit ein paar Worten nennt (übrigens auch erst in der Ausgabe von 1568), befand sich im Privatbesitz in Florenz.

Was darf man aus diesen auffälligen Lücken schliessen? Das Eine mit Sicherheit, dass man zur Zeit, als Vasari in Venedig lebte und Material sammelte (1542), nichts Thatsächliches mehr wusste von Antonello da Messina. Das absolute Schweigen der venezianischen Kunstschriftsteller derselben Zeit, der Pino, Doni, Biondo und Dolce, über den Künstler beweisen es nicht minder. Es mochte kaum einer in Künstlerkreisen leben,

der den Messinesen noch gekannt hatte, seit dessen Tod ganz sicher schon fünfzig Jahre (mindestens) verflossen waren. Bei den Gewährsmännern, welche Vasari um Notizen für sein Werk anging, mochte die Erzählung cursiren, dass Antonello zuerst in Venedig die Oelmalerei ausgeübt habe; wer weiss, wie sie entstanden war, aber zu Vasari's Zeiten war sie wohl schon traditionell; das Uebrige that dann der pragmatische Geschichtsschreiber.

Trotz allen allgemeinen Bedenken bleibt es die Pflicht des Kritikers, die wenigen Thatsachen, die Vasari vorbringt, zu betrachten, ob nicht vielleicht doch einer einzelnen Glauben zu schenken sei. Da lesen wir denn, dass die venezianische Signorie „alcune storie in palazzo" („nella sala del loro consiglio" hatte es in der ersten Ausgabe geheissen) dem Antonello in Auftrag gegeben habe, die man dem Francesco di Monsignore trotz seiner Begünstigung durch den Duca di Mantoa nicht hätte übergeben wollen. Dazu kann man nur bemerken, dass documentarisch die Richtigkeit dieser Angabe sich nicht erweisen lässt, trotzdem wir über die Aufträge, welche die Signorie ertheilte, gut unterrichtet sind. Buonsignori hat nach neueren Annahmen, die auf stilkritische Gründe sich stützen[27]), die Jahre 1484—1488 (etwa) in Venedig verbracht, aber das war vor der Zeit, dass er in die Dienste des Gonzaga trat. Auch erwähnt Vasari nichts von der angeblichen Concurrenz Buonsignori's, wo er ausführlicher von dessen Leben und Werken spricht. Dieser Passus bleibt also mindestens verdächtig für uns.

Die Angabe, dass Antonello mit 49 Jahren gestorben sei, klingt zunächst prompt und deshalb überzeugend. Aber doch auch nur, wenn man sich nicht vorhält, dass Vasari anderwärts genau so exacte Daten mittheilt, die nichts desto weniger unrichtig sind. So — ein Beispiel für viele — sagt er im Leben des Botticelli: „er starb mit 78 Jahren im Jahr 1515." Würden nicht, falls die Documente schwiegen, diese bestimmten Ziffern in der gesammten Kunstlitteratur noch heute als unbestreitbare Thatsachen gelten? So aber wissen wir, dass Botticelli nur 63 Jahre alt wurde und 1510 starb. Genau ebenso, kann man also in unserm Fall sagen, möchte Vasari's präcise Bestimmung der Lebensdauer Antonello's total falsch sein; leider wissen wir nichts durch Quellen unanfechtbarer Art, nämlich Urkunden. So müssen wir uns bescheiden, und Vasari in diesem Fall Glauben schenken oder nicht, je nach persönlichem Geschmack.

Nun begegnet uns aber des Weitern in Vasari's Biographie etwas so Thatsächliches, als man es nur irgend wünschen mag: Antonello's Grabschrift. In derselben wird ausdrücklich erwähnt als Ruhmestitel des Meisters, dass er zuerst der italienischen Malerei durch Anwendung der Oeltechnik Glanz und Dauer verliehen habe; sie bestätigt also Vasari's Erzählung von Antonello's Verdienst um die italienische Kunst. Selbst solche Kritiker, welche Vasari's Erzählung aufs Schärfste angegriffen haben,

---

[27]) Berenson, Lotto p. 59. 60.

wie Puccini[28]), nehmen an, dass diese Grabschrift existirt haben muss. Nur Morelli deutet, ohne weitere Gründe anzugeben, seine Zweifel an.

Ich meine, auch diese Grabschrift beweist gar nichts. Sie ist einfach bestellte Arbeit, bestellt eben für Vasari's Viten. Dies zu beweisen, muss ich etwas weiter ausholen. Vasari hat in der ersten Ausgabe seines Werks fast regelmässig am Schluss einer Biographie ein Epitaph auf den Künstler; in sehr vielen Fällen fehlt dies in der zweiten Ausgabe — im Leben Antonello's ist es wieder abgedruckt. Solche Epitaphien werden eingeleitet durch gewisse, ständig wiederkehrende Formeln, wie: „gli fù fatto col tempo questo epitaffio" oder „nè ci è mancato di poi chi lo abbia onorato con quest' epitaffio" und ähnliche. Diese Epitaphien geben theils in Form einer Grabschrift, theils auch in Form von lateinischen oder italienischen Distichen, häufig genug in der Weise der Zeit mit Worten spielend, das Hauptverdienst des betreffenden Künstlers an. Dass wir es in vielen, ja den meisten Fällen mit Denksprüchen zu thun haben, welche von Männern aus Vasari's gelehrtem Freundeskreis verfasst sind, sehen wir aus gelegentlichen Anführungen des Autors (z. B. Annibale Caro, Leben des Masaccio[29]), theils aus den in den Epitaphien enthaltenen Irrthümern, welche eben durch Vasari's Biographie verursacht sind: wenn z. B. in der Grabschrift auf Andrea del Castagno auf die Ermordung des Domenico Veneziano angespielt wird. In andern Fällen müssen wir uns sagen, dass Vasari gar nicht im Besitz der Grabschrift sein konnte, welche trotzdem nicht fehlt; wie etwa bei Dello Delli. Solche Epitaphien anzufertigen, entsprach einer Neigung der Zeit; giebt es doch ganze Sammlungen davon, wie von Hieronimo Casio de' Medici, dessen „Libro intitolato Cronaca ove si tratta di Epitaphii" (1524) auch solche auf Leonardo da Vinci, Boltraffio und andere Künstler enthält. Wer genauer Vasari's Art beobachtet und speciell die Formeln durchgeht, die zu den Epitaphien überleiten, wird kaum im Zweifel sein, wann es sich um fingirte, wann um wirklich vorhandene Grabinschriften handelt. In letzterem Fall ist stets bemerkt, dass die folgende Ehrung des Toten auf dem Grab gelesen wird. Man findet da Wendungen, wie: „dove sopra la lapida sono intagliate queste parole" (Verrochio), „nel marmo si legge intagliato questo epitaffio" (Fra Angelico), „dove ancora è il sotto scritto epitaffio, messovi dal pubblico ...." (Brunelleschi) u. dgl. m.

In unserm Fall findet sich nun keinerlei solcher Hinweis, dass dies Epitaph wirklich zu lesen war; im Gegentheil wird es eingeleitet mit der ganz banalen Form „come testifica questo epitaffio." Es fehlt ferner jede Angabe, in welcher Kirche es sich befunden haben soll; es fehlt jede Bemerkung, die doch sonst gerade auf Grabsteinen gefunden wird, wann der

[28]) Memorie di Antonello (Firenze 1809) p. 50.

[29]) Hingewiesen muss auf den Marcellino werden, der, wie Vasari in seinem „litterarischen Testament" an V. Borghini erwähnt, ihm auf sein Verlangen „pitaffi" geliefert hat (Milanesi, Bd. VIII, p. 475, Nota). Ich verdanke die Kenntniss dieser Stelle Herrn Dr. Kämmerer.

Künstler gestorben sei, wie lange er gelebt habe, oder wann der Denkstein gesetzt worden. Alles dies beweist schlagend, dass eben dies Epitaph zur Zahl derer gehört, welche Vasari für sein Werk hat anfertigen lassen, einer zu seiner Zeit beliebten Geschmacksrichtung folgend. Als historisches Zeugniss kann es demzufolge in keiner Weise verwerthet werden.

Ja selbst gegen die Bemerkung Vasari's, dass Antonello bei seiner Beerdigung sehr geehrt worden sei und viele Freunde seinen Tod betrauerten, muss man geltend machen: genau dasselbe wiederholt er in vielen andern Biographien und speciell die tiefe Trauer der Freunde findet sich wieder z. B. in den Biographien des Fra Filippo (II, p. 629) und des Verrocchio (III, p. 276). Solche Wiederholungen muss man sich ins Gedächtniss rufen, um jederzeit sie im Einzelfalle auf ihren wirklichen Werth zurückzuführen.

So fallen denn die Thatsachen, welche der Aretiner uns von Antonello überliefert, eine nach der andern, und sicher bestehen vor einer strengen Kritik bleibt — mit Ausnahme der Erwähnung des Bildes in San Cassiano — keine einzige.

Bei diesem Stand der Dinge muss man sich die Frage doch ernsthaft vorlegen: kann uns Vasari allein ein glaubwürdiger Zeuge dafür sein, dass Antonello in Flandern die Oelmalerei gelernt hat, ja auch dafür, dass er die neue Technik in Venedig einführte? Von den Zeitgenossen gedenkt keiner dieses besondern Verdienstes, welches sich der Messinese angeblich erworben hatte; von den venezianischen Kunstschreibern wird er überhaupt mit keiner Silbe erwähnt. Wie ist das zu erklären?

Dass in dem Jahrzehnt zwischen 1470 und 1480 die Technik der Malerei einen Umschwung in Venedig erfuhr, unterliegt keinem Zweifel; dieser Wechsel fand also sicher statt in derselben Zeit, in welcher Antonello's Uebersiedlung dorthin geschah. Möglich ist es, dass er dort der Erste war, welcher die neue Technik voll beherrschte; aber so überraschend kann diese doch den Venezianern nicht gekommen sein, sonst würden wir sicher mehr davon erfahren. Hier herrscht vorläufig noch ein Dunkel, welches wir nicht zu lichten vermögen.

Einfacher liegt die andere Frage. Man hat stets gefunden, dass Antonello's Bilder ausgesprochene Verwandtschaft mit der Kunst der van Eyck'schen Schule verrathen; sein frühestes Bild, den Christuskopf, hat man zum Zeugniss dessen neben einander gestellt mit dem Bildniss des Heilands von Quentin Massys.[30]) Aber man bemerke wohl: gerade die frühen Bilder Antonello's zeigen den nordalpinischen Charakter am stärksten; bei seinen venezianischen Portraits, bei seinem (der Spätzeit angehörigen) heiligen Sebastian der Dresdener Galerie — wer würde da nicht auf den ersten Blick den Italiener erkennen? Ich muss auch bei den zwei kleinen Darstellungen Christi am Kreuz (London und Antwerpen) sagen, dass mich nichts an niederländische Kunst erinnert, selbst die Landschaft nicht.

[30]) Müntz, Histoire de l'art pendant la renaissance, Bd. I, p. 338/9.

Genügt es bei diesem Stand der Dinge nicht vollkommen, wenn wir annehmen, dass, ich möchte sagen, die niederländische Kunst Antonello in seinem Heimathland, nicht er sie in Flandern aufgesucht hat? Denn die ältere sicilianische — ebenso neapolitanische — Malerei zeigt in so hohem Masse nordischen Charakter, dass noch heutigen Tags die Kritik nicht in allen Fällen sicher entschieden hat, ob ein Werk einem Italiener, ob es einem Flanderer zuzuschreiben sei. Lange Zeit hat der grossartige Todtentanz in Palermo (in Palazzo Sclafani) dem Crescenzio zugeschrieben werden können, umgekehrt der h. Hieronymus des Neapolitaner Museums einem der van Eyck oder der Schule des Rogier van der Weyden: dies Werk ist jetzt allgemein als Werk eines Südländers, jenes als von der Hand eines Niederländers anerkannt. Genug Bilder aus der Schule der van Eyck wurden damals in Italien importirt, besonders nach dem Süden des Landes; und wir werden nicht irre gehen mit der Annahme, dass die Aussicht auf Beschäftigung manchen untergeordneten Künstler, der daheim nicht genügende Thätigkeit fand, veranlasste zur Auswanderung nach Süd-Italien. Denn nur so kann man den seltsamen Zwittercharakter der neapolitanisch-sicilianischen Malerschule im XV. Jahrhundert erklären, dass man annimmt, nordische Künstler haben im Lande selbst als Lehrer gewirkt. Hand in Hand mit diesem Unterricht, der vor Allem technische Unterweisungen geben mochte, ging die Belehrung, die man aus den Werken der führenden Künstler des Nordens schöpfte. Von allen grossen Meistern, welche die grosse Periode der altniederländischen Malerei gehabt hat, giebt es noch heute in Italien Bilder; von einigen, z. B. Memling, noch in grösserer Zahl, von Hugo van der Goes sogar das Hauptwerk. Von van der Weyden wissen wir, dass er persönlich in Italien gewesen ist.

Besonders hingewiesen werden muss auch auf Justus van Gent, welcher, wie bekannt, in den Jahren von 1468—1474 (und wahrscheinlich auch vor und nach diesem Termin) in Urbino seine Kunst ausgeübt hat. Durch das unanfechtbare Zeugniss eines Mannes, der zum Herzog von Urbino in nahen Beziehungen stand, sind wir darüber unterrichtet, dass dieser Künstler eben um der neuen, damals unter den Italienern noch nicht verbreiteten Technik willen dorthin gerufen wurde. Vespasiano de' Bisticci sagt in seiner Biographie des Federigo von Urbino von dem kunstsinnigen Fürsten:[31]) „Della pittura n'era intendentissimo; e per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole ad olio, mandò infino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime etc."

Es liegt mir fern, behaupten zu wollen, dass Antonello etwa bei diesem gerade seine Schulung gehabt hat. Denn wenn auch möglicherweise Antonello Urbino berührte, als er seine südliche Heimath mit Venedig vertauschte: beweisen lässt sich dieser Zusammenhang nicht.

Immerhin aber darf man hinweisen, dass eines der ältesten Zeug-

[31]) ed. L. Frati (Bologna 1892) I p. 295.

nisse, welches uns erhalten ist, uns den Lehrer Antonello's nennt. In dem Brief des Summonte an Marc' Antonio Michiel findet man erzählt, dass Colantonio, der seinerseits das „colorire di Fiandra" vom König Ranieri (René d'Anjou) gelernt hatte, Antonello zum Schüler gehabt habe. Morelli hat diesem Bericht, dessen Verfasser er „Unwissenheit sowohl als kindisch lächerliche patriotische Eitelkeit" vorwirft, doch das Eine entnommen, dass Antonello in Italien die Oelmalerei erlernt habe. Lange Zeit habe ich mich damit begnügt, wie alle neueren Forscher diesen Colantonio für einen fabelhaften Künstler zu halten, der seine Existenz der localen Eitelkeit verdankt. Ich kann mich gegenwärtig nicht mehr ganz dabei beruhigen. Einmal finde ich, wenn man den langen Brief des Summonte durchliest, dass er von den Fehlern, die ihm Morelli vorwirft, gerade durchaus frei ist. Bei ihm findet sich noch garnicht das Bestreben, welches die spätere neapolitanische Litteratur über Kunst zu einem Zerrbild gemacht hat, alle Künstler, die in Neapel gearbeitet haben, zu „regnicoli" zu machen. Wahrheitsgetreu führt Summonte auf, was die grossen Meister von ausserhalb — speciell aus Florenz — geleistet haben. Oder findet man lächerliche patriotische Eitelkeit in einem Satz, wie dem folgenden: „nel paese nostro la Pittura è stata poco celebrata, persuadendomi questo sia stato per causa de li Nostri Re non hanno atteso se non alle cose della guerra"? Oder in diesem Eingeständniss: „da questo tal tempo (dei discepoli di Giotto) non havemo avuto in queste parti nè homo esterno, nè paesano celebre fino ad maestro Colantonio" — d. h. für ein ganzes Jahrhundert lang? Und abgesehen davon sind die Notizen, welche Summonte seinem Kunstfreund übermittelt, präcis und, so viel wir controliren können, durchaus richtig, zum grossen Theil für uns von höchstem Werth[32]). Da sollte man also auch seine Angabe über den Colantonio und über dessen Verhältniss zum Antonello nicht so ohne Weiteres bei Seite legen.

Wohlverstanden: wenn wir von Colantonio sprechen, wird damit nicht Colantonio de Fiore gemeint. Denn in dem Moment, wo man diesen Namen erfunden hat, begann der tollste Wirrwarr. Der Colantonio, von dem Neapolitaner Tradition zu melden wusste — Tradition, welche bis in die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts reicht, wie wir gesehen haben — er musste doch auch in seiner Vaterstadt Werke seiner Hand hinterlassen haben. Und so bezog man denn mit wunderbarer Kühnheit jene Tafel in San Antonio Abbate in Neapel, welche den Titularheiligen darstellt und die Inschrift trägt: A · MCCCLXXI · NICHOLAVS · TOMASI · DE · FLO RE̅ · PIÇTŌ · — auf eben den Colantonio, denn der Anfang seines Namens ist Abkürzung von Nicolaus. Die Bezeichnung de Flore (ntia) ward (mit Absicht missverstanden?) umgewandelt in de Fiore[33]).

[32]) Ich befinde mich mit diesem Urtheil über Summonte ganz in Uebereinstimmung mit E. Müntz. Chron. des Arts 1887 p. 333.

[33]) Ich weiss nicht, ob d'Eugenio Caracciolo für diesen Namen verantwortlich zu machen ist. In seiner „Napolsacra" (Nap. 1623, p. 635) habe ich ihn zuerst gefunden.

Dass dieser Meister, der als Florentiner urkundlich erwiesen worden ist, mit dem Colantonio des Summonte gar nichts zu thun hat, das beweist schon die Chronologie. Zur Zeit René's von Anjou hätte dieser s. g. Colantonio de Fiore ein Greis von mindestens 90 Jahren sein müssen. Was sonst die Fälscher in Neapel, als deren feinster Repräsentant De Dominici anzusehen ist[34]), mit Colantonio für Unfug angerichtet haben, geht uns hier nichts an. Thatsache ist, dass Summonte, der von allen Autoren diesen Dingen zeitlich am nächsten steht, von der Existenz dieses Künstlers und wie er zur flandrischen Maltechnik gekommen ist, uns meldet: und dass seine Angaben den Thatsachen sich durchaus anpassen. Denn einmal hat König René gerade in der Zeit, in welche Colantonio's Reife fallen müsste, wenn anders wirklich er Antonello unterrichtet hat, in Neapel sich aufgehalten, nämlich in den Jahren 1438—1442; sodann war dieser Fürst, wie allgemein bekannt, nicht nur ein Beschützer und Gönner der Künstler, sondern hat selbst den Pinsel geführt, wenn ihm auch später eine Reihe von Kunstwerken gewiss mit Unrecht zugeschrieben worden sind. Dass er zu der Zeit, als er nach Neapel kam zu kurzer Herrschaft, die neue Technik der van Eyck bereits kannte, hat durchaus Wahrscheinlichkeit für sich[35]). Summonte weiss zu melden — sicherlich hatte sich dies in Neapel als Tradition erhalten —, dass der König selbst gern gemalt habe (etiam de mano soa pinse bene, et a questo studio fu sommamente dedito, pero secondo la disciplina di Fiandra). Hier scheint sich uns, meinem Empfinden nach, die bestbeglaubigte und natürlichste Lösung der Frage zu bieten, wie Antonello zu seinem Stil, zu seiner Technik gelangt sei. Der Beweis lässt sich nicht über einen gewissen Grad der Wahrscheinlichkeit hinaus erbringen, aber die Dinge ordnen sich in begreiflicher Weise an, ohne Schwierigkeiten; und so glauben wir uns berechtigt, zu sagen, dass, will man durchaus der uns bei Summonte erhaltenen älteren Tradition nicht wörtlich folgen, man doch den einen guten, echten Kern herausschälen darf: in Neapel, wohin mit Kunstwerken der grossen Meister des Nordens ihre Technik gedrungen war, hat Antonello — direct oder indirect — die Oelmalerei erlernt.

Ich glaube, dass bei einer wissenschaftlich begründeten Biographie Antonello's ganz Abstand genommen werden muss von Vasari und Allen, die sein Werk ausgeschrieben haben. Dadurch, dass eine Fabel mehrere Jahrhunderte lang wiederholt wird, wird sie noch nicht zur Wahrheit. Die primären Quellen — über einen so begrenzten Zeitraum von Antonello's Leben sie uns auch aufklären — dürfen hinfort allein die Grundlage bilden unserer Kenntnisse vom Leben und von den Schicksalen des Künstlers. Gewiss

[34]) Vergl. die treffliche Arbeit von N. F. Faraglia im Arch. stor. Napolet. VII (1882) p. 392 ff., VIII (1883) p. 83 ff.; p. 259 ff.

[35]) Der Grund, den Wauters dagegen anführt, dass René Flandern nicht bewohnt hatte, scheint mir nicht zwingend, um annehmen zu müssen, er hätte die Oelmalerei damals noch nicht gekannt. S. Bulletins de l'Académie R. de Belgique, IIIe. série, t. V p. 533.

ist es bedauerlich, dass Lücken bleiben und besonders die Jugendzeit Antonello's tiefes Dunkel verhüllt. Seine Werke könnten uns da Aufschluss gewähren, aber die Sprache, welche sie sprechen, giebt leider zu Missdeutungen Anlass. Immerhin scheint es eine gesunde Kritik auch da nahezulegen, das Wahrscheinliche, das ohne Weiteres Plausible, solchen Hypothesen vorzuziehen, die nur mit einer Vergewaltigung der Thatsachen sich begreiflich machen lassen und zu ihrer Unterstützung stets neuer hypothetischer Annahmen bedürfen. Und hierzu rechnen wir in erster Linie die Lehrzeit Antonello's in den Niederlanden. Ist Vasari's Biographie des Meisters unglaubwürdig — und dafür ist von uns der detaillirte Beweis erbracht —, so darf man nicht eine Einzelheit aus derselben zum historischen Factum stempeln wollen. Ein solches Verfahren steht zu den Anforderungen der historischen Kritik in stärkstem Widerspruch.

Hans der Maler zu Schwaz.

Nachtrag.

Von **Max J. Friedländer.**

Im XVIII. Jahrgang dieser Zeitschrift habe ich die Arbeiten eines oberdeutschen Bildnissmalers zusammengestellt und dem zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Schwaz nachweisbaren Meister Hans vermuthungsweise zugeschrieben. Indem ich die Zahl der Werke ein wenig erhöhe, mit Hilfe befreundeter Forscher, finde ich in diesem Nachtrag eine Bestätigung der vorgelegten Hypothese.

1—20 s. Repertorium XVIII S. 411—418.

1521.

21. München, Sammlung Kuppelmayr, versteigert am 26. September 1896 in München, Nr. 1020 des Auctionskataloges, als „Cranach". Lichtdruck im Auctionskataloge. Brustbild Ferdinand's, des Bruders Kaiser Carl V., in halber Seitenansicht nach rechts auf himmelblauem Grunde. Bezeichnet oben:

· REX FERDINANDVS · Etatis 17 · 1521.

25,5×21. Holz. — Durch bessere Erhaltung ausgezeichnete, doch nicht feinere Wiederholung des in Wörlitz bewahrten Portraits (Nr. 3 meiner Liste). Vergl. das Gegenstück unter der folgenden Nummer.

22. München, Sammlung Kuppelmayr, versteigert am 26. September 1896 in München, Nr. 1020 des Auctionscataloges, als „Cranach". Lichtdruck im Auctionskataloge. Brustbild der Königin Anna, der Gemahlin Ferdinand's, in halber Seitenansicht nach links auf himmelblauem Grunde. Bezeichnet oben:

· ANNA REGINA · Etatis 17 · 1521.

25,5 × 21. Holz. — Durch bessere Erhaltung ausgezeichnete, doch nicht feinere Wiederholung des in Wörlitz bewahrten Portraits (Nr. 4 meiner Liste).

Der Auctionskatalog spricht mit unbestimmtem Ausdruck von Wiederholungen dieses Bildes und des Gegenstückes (s. die vorige Nummer) in Stuttgart und Wien.

1526.

23. Paris, Privatbesitz. Brustbild des Matthäus Schwarz in halber Seitenansicht, auf blauem, nach unten aufgehelltem Grunde. Der Dargestellte ist fast bis zum Gürtel sichtbar und greift mit der Rechten in die Saiten einer Laute. Bezeichnet oben links:

ADI · 20 FEBRVARI · ANNO · 1526.
HET · ICH · MATHEVS · SWARTZ ·
DIS GSTALT · ZV̊ · SWATZ ·
DA · ICH · WAS · KRAD · 29
IAR · ALT ·

Auf der Rückseite ein aus vielen Buchstaben zusammengestelltes Zeichen, darüber noch einmal: 1526 und darunter: M S A V (Matthäus Schwarz August. Vindelic.).
41 × 33. Holz.

Die Kenntniss dieses aus mehr als einem Grunde besonders wichtigen Gemäldes verdanke ich Herrn v. Tschudi. Die Autorschaft unseres Meisters ist über jedem Zweifel.

Ohne Datum.

24. Rom, Palazzo Barberini. Nach einer etwas unbestimmten Kunde befindet sich hier noch ein Bildniss der Königin Anna von (oder nach) unserem Portraitisten. Das halb seitlich nach rechts gewandte Brustbild scheint sich besonders eng an den schönen Farbenholzschnitt anzuschliessen, der unter Nr. 20 aufgeführt ist.

25. Bordeaux, Museum Nr. 674 „école Allemande". Bildniss eines jüngeren Mannes. Bezeichnet etwa:

Als ich was XXVI Jar X monat alt
Do was ich also gestalt

Vor diesem Bilde, das ich nicht gesehen habe, wurde G. Gronau an unseren Meister erinnert.

26. Rovereto, Privatbesitz. Brustbild eines Mannes in mittleren Jahren, halb seitlich nach links gewendet. Der Dargestellte ist fast bis zum Gürtel sichtbar. Die Rechte hält eine Papierrolle.

Ein Photogramm dieses Bildnisses wurde vor einigen Jahren der Berliner Gemäldegalerie eingesandt. Die Autorschaft unseres Meisters ist sicher.

Die aufgezählten Bilder bieten in mehr als einem Punkte ergänzende Belehrung. Die Fürstenbildnisse sind neue Zeugnisse des etwas fabrikartigen Betriebes, durch den Portraits des Tiroler Landesherrn und seiner Gattin verbreitet wurden. Die Jahreszahl 1521 (das Wörlitzer Portrait der Königin ist 1523 datirt) darf wohl nicht streng auf die Entstehung der Wiederholungen, ja nicht einmal der Originalaufnahmen bezogen werden. 1521 ward Ferdinand in die Herrschaft eingesetzt, in demselben Jahre heirathete er Anna von Ungarn. Dieses Datum halten die wohl etwas später entstandenen fürstlichen Repräsentationsbilder fest. „Rex" eigentlich war Ferdinand 1521 noch nicht.

Das Bild aus Rovereto hat der Kunsthandel wohl kaum dorthin verschlagen. Vielleicht war es stets dort im südtirolischen Lande; der Anklang an die italienische Sprache auf dem Portrait des Joachim Rehle (Nr. 9, Dresden) liess ja auch darauf schliessen, dass die Wirksamkeit des Tiroler Portraitisten sich bis über die Sprachgrenze erstreckt hätte.

Die Bestätigung meiner Vermuthung, Schwaz sei die Heimath des Meisters gewesen, bringt mit erwünschter Deutlichkeit das im Pariser Privatbesitz bewahrte Bild. Die Inschrift berichtet, dass Matthäus Schwarz im Februar 1526 zu Schwaz gemalt worden sei. Dieser Schwarz ist ein Mann, der nicht umsonst bemüht war, sich oder doch seine Erscheinung auf die Nachwelt zu bringen. Er war ein Enkelkind des argen Bürgermeisters von Augsburg, des Ulrich Schwarz. Geboren am 20. Februar (ein Viertel nach 6 Uhr früh) zu Augsburg, trat er am 1. October 1516 in die Handlung der Fugger ein, wo er dann bis an sein Lebensende thätig war. Der Fugger'sche Factor war ein prachtliebender Herr, der mit pedantischer Eitelkeit jede Aeusserlichkeit, die seine Person betraf, der Aufzeichnung für werth erachtete. Er hat ein noch erhaltenes Buch angelegt, in dem seine Kleider, anscheinend die ganze lange Reihe derer, die er sich anfertigen liess, gezeichnet wurden. Ueber diesen für die Trachtenkunde und auch sonst culturhistorisch höchst merkwürdigen Band ist öfters berichtet worden. Am 3. Januar 1526 war Schwarz zu Hall in Tirol und am 1. Mai 1526 kam er nach Augsburg zurück, Diese Daten sind in das Trachtenbuch eingezeichnet. Die Fugger hatten ihn wohl dorthin geschickt, dass er ihre Interessen an dem Bergbau verträte. Auf die Beziehungen des Portraitisten zu den Augsburger Kaufherren, die in den hauptsächlich durch ihre Unternehmung aufblühenden Orten den Reichthum, den Luxus und die Kunstliebe ihrer Vaterstadt repräsentirt haben mögen, fällt von hier aus neues Licht.

Auf der Votivtafel, die Ulrich Schwarz, der Sohn des 1478 hingerichteten Bürgermeisters, von dem älteren Hans Holbein ausführen liess, etwa 1506, ist Matthäus Schwarz als etwa achtjähriger Knabe in der vielgliedrigen Donatorenfamilie dargestellt. 1542 hat er sich im reifen Mannesalter mit seiner Hausfrau von Amberger malen lassen. Das männliche und das weibliche Bildniss, jetzt im Besitze des Herrn Dr. Martin Schubart zu München, gehören zu den allerbesten Schöpfungen des Augsburger Portraitisten. Der vergessene Tiroler Maler kommt also mit seinem Bildniss des Matthäus in sehr vornehme Gesellschaft, zwischen den älteren Holbein und Amberger. Wenngleich die Züge in dem Amberger'schen Portrait und in dem unsrigen gar sehr verschieden sind — schwerlich würde der Dargestellte ohne Weiteres wiedererkannt werden —, so stellen die peinlich genauen Datirungen auf den Tafeln die Identität der Persönlichkeit sicher, und in dem Trachtenbuche, wo wenigstens einige Male das Antlitz sorgsam portraitmässig gezeichnet ist, lässt sich die Wandlung der Züge leidlich gut verfolgen. Der Schwazer Maler war sich der Ehre bewusst, den Augsburger Herrn, der seiner Erscheinung ein so andauerndes Interesse

entgegenbrachte, portraitiren zu dürfen. Er hat sich grosser Sorgsamkeit befleissigt, einen für seine Gewohnheiten kühnen Versuch gemacht, den Dargestellten mit einer Laute im Arme abzubilden, und wohl seine beste Arbeit zu Stande gebracht.

Dass die Inschrift auf dem Londoner Bildnisse „H M (oder M H) Maler zu Schwaz“ zu lesen ist, erscheint nach alledem nicht als Hypothese, sondern als erwiesene Thatsache. Die Vermuthung aber, dass der in Urkunden genannte Meister Hans von Schwaz eben unser Maler sei, ist nun um eine Kleinigkeit besser gestützt.

Noch etwas über Adam Krafft.

Von **Berthold Daun.**

Wenn ein aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts stammendes Kunstwerk, dessen Meister weder durch einen urkundlichen Beleg noch durch eine glaubwürdige Tradition bekannt geworden ist, erst in unserem Jahrhundert gelegentlich einmal einem damaligen berühmten Künstler der Spätgothik ohne Berechtigung zugewiesen und diese Vermuthung im Laufe der Jahre fast zur Gewissheit erhoben wurde, wenn darauf hin die Autorschaft jenes angenommenen Meisters auf Grund kritischer Betrachtungen angezweifelt und als unmöglich hingestellt werden musste, so verlangt man von dem, der der neuen, nicht unbegründeten Ansicht entgegentritt und der früheren Annahme sich wieder zuwendet, dass er erst nach vollständiger Kenntniss des betreffenden Kunstgegenstandes seine Bedenken darlegt und sich nicht durch allgemeine Worte über das hinwegzusetzen sucht, was wohl Beachtung verdiente. Es handelt sich um das Sacramentshäuschen in der Stadtkirche zu Schwabach, das zuerst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts für ein Werk Krafft's ohne Gegenrede ausgegeben wurde[1]), das meines Erachtens aber, wie ich in meiner Abhandlung über diesen Meister ausgesprochen habe, Krafft nicht anzugehören scheint und das Herr Dr. K. Schaefer in Nürnberg in einer zweimaligen Besprechung meines Buches über Krafft trotzdem als ein Werk des Künstlers, wer weiss aus welchem Grunde, retten zu müssen glaubte.[2]) Das erste Mal antwortete ich nicht, und auch das zweite Mal hielt ich es für das Beste, zu schweigen, da ich bereits meine Gründe dargelegt habe. Es kommt doch schliesslich wenig darauf an, ob Krafft das Schwabacher Tabernakel, das kein bedeutendes Kunstwerk ist, gearbeitet habe oder nicht, denn dadurch würde in beiden Fällen weder die Anschauung von seiner Thätigkeit verändert, noch sein Ruhm vergrössert oder vermindert werden. Heute veranlasst mich jedoch etwas, auf diese Frage dennoch zurückzukommen.

---

[1]) Die Nürnbergischen Künstler, 1822, Zusatz zum I. Heft, S. 58.

[2]) Im Feuilleton des Fränkischen Kuriers (im Januar 97) und im Rep. f. Kunstw. XX. B., 2. H.

Meine Ansicht, dass sich Krafft's Meisterhand in dem 13 m hohen Gehäuse in Schwabach nicht erkennen lasse, gründete sich besonders darauf, dass die am Weihbrotkasten angebrachten Engel und Heiligen mit den dicken Köpfen, die theilweise gleiches Aussehen haben, aus dem Rahmen der Krafft'schen Typen herausfallen, dass ferner die beiden schwebenden Engel mit dem Schleier der Veronica zu steif in das vorderste Relief hineincomponirt sind, wie auch die beiden andern Reliefs nur für mittelmässige Arbeiten gelten können, und dass, was für mich endlich den Ausschlag gab, die drei Gruppen oben am Tabernakel, die hl. Anna, die Krönung der Maria und die Beweinung, andere Formengebung haben als die bekannten Darstellungen Krafft's, wogegen in der von Gottvater und Christus gekrönten Maria am Tabernakel zu Kalchreuth, das aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen sein muss, die grosse Aehnlichkeit mit derjenigen auf der Rebeck'schen Grabtafel in der Frauenkirche sofort erkannt wird. Ebenfalls wies ich darauf hin, dass eine urkundliche Nachricht, die jeden Zweifel in betreff des Meisters beseitigen würde, fehlt, und dass Neudörffer, der die meisten Arbeiten Krafft's, abgesehen von der Zeit ihrer Vollendung, mit ziemlicher Zuverlässigkeit aufzählt[3]), nichts vom Schwabacher Sacramentshaus erwähnt. Auch Sandrart und Doppelmayer schweigen davon, ebenso die späteren Chroniken Schwabach's.

Da fand ich vor einiger Zeit zu meinem Erstaunen, dass bereits Bergau diese Frage behandelt und ausgesprochen hat[4]), aus stilistischen Gründen könne das Schwabacher Tabernakel kein Erzeugniss Krafft's sein, wenn es auch gerade in Künstlerkreisen, die dem Meister zu Ehren in der Schwabacher Kirche eine Denktafel mit dessen angeblichem Portrait[5]) gesetzt haben, dafür gelte. Es entspringe, so hebt Bergau treffend hervor, aus einem Mangel an Kunstkritik und unvollständiger Kenntniss der Kunstgegenstände, wollte man alle bedeutenderen, in Stein gemeisselten Kunstwerke aus jener Zeit Adam Krafft zuweisen. Nur eine ganz äusserliche Aehnlichkeit bestehe zwischen dem Schwabacher Tabernakel und dem Meisterwerke in St. Lorenz zu Nürnberg, insofern beide jenen damals für Sacramentshäuschen allgemein beliebten thurmartigen Aufbau und eine gewisse Willkür in den dünnen und zuweilen erkünstelten Formen zeigen, während die Formengebung des Werkes in Schwabach roh und keineswegs meisterhaft sei und mit den feinen und zierlichen ästhetischen Gliederungen am Lorenzer überhaupt nicht verglichen werden könne. Sowohl der starke Tragstein, auf dem die drei erwähnten Gruppen unter einem Baldachin ruhen, weil sonst die schwächlichen, auf das Material keine Rücksicht nehmenden Säulchen sie nicht tragen könnten, als auch die Eisenstäbe, woran der oberste Theil des Gehäuses befestigt werden musste, stören die

[3]) Nur bei den drei Reliefs am inneren Chor der Sebalduskirche irrt er. Sie gehören Veit Stoss an.

[4]) Rep. f. Kw. I, 1876, S. 401.

[5]) Es steht nicht fest, ob der jüngere Meister mit Kappe und Schlägel oder der ältere mit dem entblössten Haupte am Lorenz-Tabernakel Krafft vorstellt.

Harmonie des ganzen Aufbaues ungemein und lassen eine unverstandene Nachahmung des Nürnberger Sacramentshäuschens erkennen. Solcher primitiver Hilfsmittel hätte sich Krafft nicht bedient, nachdem er in dem um 7 m höheren Prachtwerk in der Lorenzkirche, dessen Spitze frei wie eine Ranke der Decke folgt und in einer Krümmung endigt, einmal seine umfassende Kenntniss architektonischer Gesetze und seine ausserordentliche Geschicklichkeit im freien Aufbau bewiesen hatte. Wenn ausserdem die künstlerische Durchführung durchaus eines Meisters wie Krafft nicht würdig ist, weshalb sollte es von ihm dennoch herrühren! Könnte nicht vielmehr ein anderer unbekannt gebliebener Steinmetz, der nach Krafft's grossem Vorbild meisselte, es verfertigt haben?

Diese höchst berechtigten Einwände Bergau's waren mir leider bei den Studien über Meister Krafft entgangen. Meine Ansicht war also unabhängig von der Bergau's entstanden. Ich halte es daher für nöthig, auf jenen Aufsatz besonders aufmerksam zu machen, damit nicht etwa der falsche Glaube bestehe, ich hätte ihn absichtlich unerwähnt gelassen.

Was Herrn Dr. Schaefer veranlasste, meinen dargelegten Gründen entgegen das Schwabacher Tabernakel dennoch als ein Werk Krafft's auszugeben, ist lediglich die Thatsache, dass man jetzt weiss, dass Krafft wahrscheinlich erst im Januar 1509 und vielleicht wirklich in Schwabach starb! „Wenn das feststeht," so schreibt Herr Schaefer, „dürfen wir kaum noch zweifeln an der alten Ueberlieferung (!), Krafft habe dort in der Kirche das Sacramentshäuschen auszuführen gehabt und sei darüber gestorben (!), so sehr sich derjenige dagegen sträuben mag, der im Uebereifer nur das Beste unter den zahlreichen Meister Adam zugeschriebenen Werken als seine Arbeit erkennen will. Krafft war von Haus aus Steinmetz, und als solcher leistete er nicht mehr als viele seiner Zeitgenossen" (!).

Dreierlei ist dagegen zu sagen: erstens ist es ein Irrthum, eine alte Tradition, die auf Krafft als Meister des Tabernakels deutete, habe existirt; wie schon erwähnt wurde, ist vielmehr jene unbegründete Ansicht für Krafft's Autorschaft erst in dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts durch die Kunstforschung aufgekommen. Zweitens ist es eine arge Meinung, Krafft müsse, weil er wohl in Schwabach starb, wohin er, man weiss nicht weshalb, gekommen ist, auch gleich das Tabernakel der dortigen Martinskirche gearbeitet haben. Diese mehr als gewagte Vermuthung könnte doch höchstens dann ein wenig an Wahrscheinlichkeit gewinnen, wenn Adam Krafft von 1505 ab, dem Jahre der Vollendung des Tabernakels in Schwabach, bis zu seinem im Jahre 1509 erfolgten Tode dort dauernd geblieben wäre. Wir wissen aber, dass der Meister 1505 in Nürnberg war, wie die Urkunde vom 25. August jenes Jahres beweist, wonach er dem Peter Imhoff 310 fl. schuldete. Hätte Krafft nicht einen Theil seiner Schuld abtragen können, wenn das Tabernakel in seiner Werkstatt gemeisselt wäre? Eine ansehnliche Summe wäre doch sein Lohn dafür gewesen. Dass er seine Gehilfen zu der Arbeit herangezogen haben würde, wäre natürlich; allein warum soll man sich, wenn keins seiner echten Werke so grosse

Schwächen zur Schau trägt und das Gehäuse überhaupt keine Merkmale von des Meisters Kunstweise besitzt, eine völlig unbegründete, jeder stilkritischen Untersuchung entbehrende Behauptung aufdrängen lassen, wo bereits eine annehmbare Gegenmeinung geltend gemacht war! In unserm Falle kann nur ein vorsichtiger Vergleich zu einem Ergebniss führen, so lange keine archivalische Nachricht aufgetaucht ist; ein etwas anmassender Ton der Rede, wie ihn Herr Dr. Schaefer auch noch an andern Stellen hindurchklingen lässt, kann natürlich nicht über seine Fehlschüsse hinweghelfen.

Die dritte Frage ist: hat sich Meister Krafft zur künstlerischen Individualität erhoben, oder ist er über die Leistungen der zeitgenössischen Steinmetzen nicht hinausgekommen? Die Betrachtung der einen Christusgestalt auf dem „Abschied von der Mutter" am Imhoff-Tabernakel genügt, um in dem Künstler eine feste Originalität zu entdecken. Christus hat seiner Mutter der Tradition nach von seinem bevorstehenden Schicksal erzählt. Da ist sie vor ihm niedergekniet und bittet ihn flehentlich, doch nur bei ihr zu bleiben. Aber Christus, die rechte Hand auf die Brust drückend und mit der andern das Gewand raffend, wendet sich langsam von ihr ab und ruft ihr beim Weiterschreiten mit dem Ausdruck innerer Schmerzensqual und aufrichtiger Theilnahme Trostesworte zu. Das dieser einfachen Gruppe innewohnende Reinmenschliche hat ungemein Anziehendes für uns, weil Regung des Gemüthes und Bewegung des Körpers unmittelbar der Natur entnommen sind. Die momentane Drehung Christi und das Vorsetzen des linken Fusses zeugen von Krafft's Fähigkeit, flüchtige Bewegung in festen Linien zum Ausdruck zu bringen. Das dringende Bitten in der Haltung der Hände Maria's steht mit ihrem emporgewandten schmerzerfüllten Antlitz, das gelitten zu haben scheint, im besten Einklang. In der Darstellung des Seelenlebens übertrifft Krafft sämmtliche damaligen Meister, auch Stoss und Vischer, dessen Vorzug mehr im Ornamentalen liegt. Nur Dürer, wenn man ihn denn einmal einem Meister zweiten Ranges gegenüberstellt, ist ihm weit über; aber darin sind sie beide verwandt, dass es bei ihnen auf die Darstellung innerer Vorgänge im Menschen ankommt. Dürer sah auch aus Krafft's Meisterwerken eine ihm verwandte Seele herausleuchten, und manche haben ihm bei seinen Arbeiten bewusst oder unbewusst vorgeschwebt, denn die Einflüsse Krafft's, der seine eigene Bahn neben Dürer wandelte, liegen in dessen Werken klar zu Tage, soweit überhaupt bei der Selbständigkeit eines Meisters wie Dürer davon die Rede sein kann. Dies bestätigt ein Vergleich des besprochenen Reliefs mit Dürers gleichen Darstellungen im Marienleben und in der kleinen Holzschnittpassion.[6])

Beidemal hat Dürer nach entgegengesetzter Seite componirt. Während bei Krafft zwischen Maria und Christus in Folge der menschlichen

[6]) Im Grossen und Ganzen ist natürlich bei beiden Meistern die Composition die hergebrachte.

Auffassung desselben eine enge Zusammengehörigkeit zu bestehen scheint, verschwindet dieser familienmässige Zusammenhang zwischen Mutter und Sohn auf Dürer's Holzschnitt der kleinen Passion, weil Christi göttliche Seite schärfer betont ist. In der sanft zur Seite gebeugten Haltung Christi wie seines idealisirten Antlitzes und in der Geste der beiden emporgehobenen Finger der rechten Hand liegt etwas Beruhigendes und Beschwichtigendes, zugleich aber auch etwas von Theilnahme für das innige Bitten der vor ihm knieenden Mutter. Im Marienleben ist die Scene dramatischer gefasst und damit die göttliche Ueberlegenheit und das über menschlichen Schmerz Erhabene in Christus ausgesprochen, was schon die weiter auseinander gezogenen Figuren andeuten und was durch die mehr anbetende als bittende Haltung der Maria gesteigert erscheint. In den oberen plastischen Darstellungen am Lorenz-Tabernakel weisen ebenfalls manche Motive auf Dürer hin. Doch darauf muss näher eingegangen werden, wenn es sich darum handelt, Dürer's Abhängigkeit von der Nürnberger Plastik, von der er nicht weniger als von der Nürnbergischen Malerei beinflusst ist, klarzulegen.

Bei solchen Untersuchungen, um die Entwicklung eines grossen Meisters zu erklären, ist allerdings die Versuchung nahe, ihre Lehrer zu überschätzen. Wolgemut's Name hat dadurch, dass Dürer bei ihm in die Lehre ging, thatsächlich einen gewissen Glanz erhalten, den er gar nicht verdient. Wenn wir die ersten Werke des lernenden Künstlers betrachten, so ist darin schon seine Ueberlegenheit über Wolgemut erkennbar. In der ganzen deutschen Malerei und Bildhauerkunst ist auch nichts vorhanden, was an Dürer's Jugendleistungen nur heranreichen könnte. Dürer gab, weil er bis in die tiefsten Geheimnisse der Natur eindrang, seinen Gestalten das wirklich Lebendige und Greifbare, und dies bildet die Kluft zwischen ihm und Krafft, dessen Figuren, obwohl lebenswahr und empfindungsvoll, noch nicht das Alles durchdringende Leben und durch und durch Individuelle Dürer'scher Gestalten in sich haben.

Ausdrücklich habe ich in der abgedruckten Imhoff'schen Vertragsurkunde über das Sacramentshäuschen in St. Lorenz hingewiesen, dass als Arbeitszeit drei Jahre ausgemacht waren und dass es dem Meister gelang, das umfangreiche Werk schon in dem kurzen Zeitraum von etwa $2^3/_4$ Jahren (vom 25. April 1493 bis 4. December 1495) zu vollenden. Mit Anfang des Jahres 1496 stand das Prachtwerk der deutschen Spätgothik in der Lorenzkirche fertig da. Aber Herr Dr. Schaefer berichtet ungenau, das Riesenwerk sei bereits in zwei Jahren beendet worden. Wenn es darauf ankommt, die frühere falsche Ansicht, das Jahr der Vollendung sei erst 1500 gewesen, zu beseitigen, so ist es wohl billig, zu verlangen, dass über neu veröffentlichtes urkundliches Material mit genauester Richtigkeit berichtet wird. Zwei Drittel Jahre machen auf diese kurze Frist schon einen grossen Unterschied aus.

Wenn Herr Dr. Schaefer von meinem Buche eine genaue Darstellung der vorkrafftischen Kunst in ihren Einzelheiten oder Aufschluss darüber,

woraus die Blüthe deutscher Bildnerei hervorspross und wie sie sich allmählich entfaltete, erwarten zu dürfen glaubte, so diene als Erwiderung, dass diese Gesichtspunkte heranzuziehen oder nachzuweisen, wie Krafft selber entstand, bei der noch theilweise dunklen Lage der Dinge nicht Aufgabe meiner Schrift war, sondern vielmehr zu zeigen, dass seine Arbeiten aus einem sich selbst entwickelnden, individuellen Geiste hervorgegangen sind, der auf dem Boden der spätgothischen, mit einem feinen gemässigten Naturalismus vereinten Kunstrichtung stehen blieb. Weiterhin musste der Meister der unechten, in Nürnberg's Umgebung stehenden Denkmäler, die bisher ohne Gegenrede seinen Namen trugen, entledigt werden, indem sie und die litterarischen Quellen einer gründlichen kritischen Untersuchung unterzogen wurden, was bisher nicht geschehen war. Endlich kam es darauf an, die durch sämmtliche früheren über Krafft handelnden Schriften sich ziehenden Irrthümer zu beseitigen. Die Anfänge der Nürnbergischen Kunst aber darzustellen ist dann unerlässlich, wenn es sich um die gesammte Nürnberger Plastik handelt, nicht aber, wenn der Thätigkeit eines Mannes nachgegangen wird.

Die übrigen Ausstellungen des Herrn Schaefer lasse ich auf sich beruhen; eine derartige Besprechung ist doch immer nur die Stimme eines Einzelnen, der mehr oder weniger auf die Absichten des Autors einzugehen sich bemüht, und der aufmerksame Leser wird sich am besten selber von dem Werthe und Unwerthe der einzelnen Capitel ein Urtheil bilden.

Zum Schlusse möchte ich die Aufmerksamkeit noch auf etwas lenken, was ich bisher ausser Acht gelassen hatte. Bei Betrachtung von Krafft's Arbeiten in chronologischer Reihenfolge zeigt sich eine entschiedene Wandlung in seiner Darstellungsweise: aber kein Umschlag etwa von deutscher zu italienischer Formengebung, wie es bei Peter Vischer, der ausschliesslich Renaissancekünstler wurde, der Fall ist; vielmehr ein plötzlicher Uebertritt von rein plastischem Formensinn zu etwas zu weit getriebener malerischer Auffassung und darauf ein zwischen malerischer und plastischer Anschauung äusserst glücklich vermittelndes Schwanken.

Die meisten uns bekannten Hauptwerke Krafft's sind durch darauf bezügliche Urkunden datirt, von einigen kennen wir sogar die Arbeitsdauer. Nur die Entstehungszeit der Kreuzwegstationen steht nicht fest, doch scheinen sie zu seinen früheren Werken zu gehören, wo der Meister bereits auf der Höhe seiner Leistungen stand, und vor 1490, dem Jahre, das uns bis heute zum ersten Mal seinen Namen nennt, entstanden zu sein. Denn Meister Adam erscheint in dem Zeitraum von 1490—1500 allzu reich beschäftigt, als dass er nebenbei noch ein so umfangreiches Werk wie die Stationen, deren Ausführung längere Zeit gedauert hat, hätte in Arbeit haben können. Erst nach 1500 sind sie vermuthlich auch nicht aufgestellt worden; vielmehr werden sie bereits in den achtziger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts auf dem Wege, wo sie heute noch theilweise stehen, errichtet worden sein, ist es doch kaum anzunehmen, dass ihr Stifter, der fromme Nürnberger Bürger Martin Ketzel, allzu lange nach

der Rückkehr von seiner zweiten, wahrscheinlich im Jahre 1476[7]) erfolgten Reise nach Jerusalem mit seinem Auftrage gezögert habe. Die Stationen werden auch immer als ältestes bekanntes Werk Krafft's aufgeführt, und Lochner behauptet sogar, sie liessen sich mit völliger Sicherheit schon 1490 nachweisen.[8]) Wenn dem so ist, springt die plötzliche Wandlung in Krafft's künstlerischer Auffassung mit dem Jahre 1490—1492 im Schreyer'schen Grabmal hell ins Auge.

In den sieben Fällen Christi, die, der Reihe nach betrachtet, ein fortlaufendes Bild jener schmählichen Kreuzführung wie aufeinanderfolgende Momente eines Dramas geben, lernen wir Krafft bereits als fertigen Meister kennen. Er zeigt sich darin auf der Höhe seiner Leistungen überhaupt, und nichts lässt sich erkennen, was noch auf ein Schülerthum deutete. Alles, was bisher in Plastik und Malerei aus dem Leben des gepeinigten Christus geschildert war, ist hier überboten worden, und ausser den Passionen Dürer's sind diese Scenen in der deutschen Kunst überhaupt nie edler und inniger dargestellt worden; sie konnten nur einem wirklich begabten Meister gelingen, aus dessen Seele echt künstlerisches Empfinden quoll.

Diese Reliefs haben das Gepräge rein plastischer Auffassung. Durch äusserst klare Composition und einfachen Vortrag, der malerisches Beiwerk gänzlich verschmäht, zeichnen sie sich aus, und die Figuren, die sich in dem beschränkten Raume frei bewegen, sind in zwei bis drei Plänen angeordnet. Die Gewandung der Gestalten besteht aus dicken Stoffen, so dass Einfachheit in den Faltenmotiven vorherrscht und keine harten Brüche und Ecken entstehen. Darin unterscheidet sich Krafft von den zeitgenössischen Meistern.

Da tritt Adam Krafft im Jahre 1492 mit dem Schreyer'schen Grabmal auf, und unsere Ueberraschung ist nicht gering, anstatt des rein plastischen Vortrages, wie er aus den Stationen herausblickt, eine bis ins Kleinste durchgeführte malerische Auffassung in der Composition wie in der Formenbehandlung, anstatt der glatten Hinterfläche einen landschaftlichen Hintergrund mit Bäumen und Häusern, kurz ein Steingemälde zu finden. Dadurch dass Krafft die gegebene Fläche als wirklich freien Raum sich vorstellte, verfuhr er wie der Maler im Gemälde, der die vor seinen Blicken sich ausbreitende Landschaft in eine Fläche zusammendrängt und ihr dennoch den Schein des Körperhaften giebt. Dieses Verfahren, auch auf die Plastik übertragen, hat im Relief eine unruhige Wirkung zur Folge, denn da jene nur mit geformten Körpern im freien Raume sich abgiebt, wird sie im Relief genöthigt, die geschauten Dinge möglichst auch in eine Ebene zusammenzurücken. Damit entsteht die Schwierigkeit, die gewünschte Tiefe in das Steinbild hineinzulegen. Krafft suchte dem aus dem Wege zu gehen, indem er den landschaftlichen Hintergrund hoch aufbaute, was, abgesehen von dem Verstoss gegen die Regeln der Perspective, hier den

---

[7]) Kaman, Mitt. d. V. f. Gesch. d. St. Nürnb., Heft II, p. 83.

[8]) Die Quelle dieser Angabe giebt er leider nicht an.

Nachtheil hervorruft, dass sich die Figuren, aus einiger Entfernung gesehen, weniger deutlich davon abheben. Für diesen Mangel entschädigen aber die empfindungsvollen Gestalten, von denen jede individuell gefasst ist. Alles athmet und lebt, empfindet Trauer und Schmerz, jeder nach seiner Weise, und endlich was die Composition, die im Allgemeinen von vornherein gegeben ist, betrifft, so erscheinen hier die hergebrachten Motive wie zum ersten Mal geschaffen.

Von dem malerischen Princip ging Adam Krafft in seinen folgenden Werken aber wieder langsam zurück. Die drei Reliefs am Lorenzer Sacramentshäuschen vereinen die Vorliebe für das Malerische mit plastischer Einfachheit, man muss zugeben, in glücklicher Weise. Am schönsten zeigt das „der Abschied Christi von seiner Mutter", der, was die Wiedergabe natürlicher Empfindung anlangt, unter den Krafft'schen Werken an erster Stelle genannt zu werden verdient. Der grösstentheils architektonische Hintergrund und der freie Ausblick auf eine mit Bäumen und Häusern geschmückte Landschaft beeinträchtigen die ruhige Wirkung des Reliefs nicht; die Gestalten treten fast so hervor, als wären sie auf glattem Grunde befestigt. Mit Erfolg sind malerische Hilfsmittel auf das Relief übertragen, was im Schreyer'schen Grabmal misslungen war. Die Gewandung ist im Vergleich zu den harten Brüchen auf jenem Grabdenkmal überraschend klar, und der Meister nähert sich wieder der flächenhaften Behandlung der Gewänder auf den Stationen, nur dass an Stelle weiter Bausche und sichtbarer Vertiefungen weich gerundetes Gefält ohne tiefe Einschnitte tritt. Dieser Auffassungsweise, wie sie sich in diesem Relief uns darbietet, bleibt Krafft in seinen Steinbildern, denn so darf man seine Reliefs nennen, treu.

In reicherem Masse kehrt die malerische Art im Pergenstörffer'schen Grabmal wieder. In dem theilweise knittrigen Gefält sind eckige Brüche vermieden. In der Rebeck'schen Grabtafel besteht die Gewandung aus schweren, dicken Stoffen, deren Falten mit einer gewissen Breite, vielleicht zu reich und bauschig, aber abgesehen von der unmöglichen über das rechte Bein hochgeschobenen Falte, im Ganzen klar an Motiven gegeben sind. Etwas gemässigter tritt diese Gewandung in dem aus Freifiguren bestehenden Landauer'schen Grabmal auf, doch sind dem Meister nie wieder die klaren und zugleich malerischen Gewänder gelungen, wie sie sich auf dem Lorenzer Relief darbieten. Maria's Gewandung auf dem Relief mit der Anbetung des Christuskindes in der Adlerstrasse nähert sich ihnen, während das Relief mit der Erdrosselung der Beatrix an einem Pfeiler der Lorenzkirche, wenn es Krafft angehört, der Gewandung nach zu schliessen, in die Zeit des Schreyer'schen Grabmals fällt. Nach 1486 muss es entstanden sein, wie das darauf befindliche vereinigte Wappen der Muffel und Imhoff bestätigt.

Die Heimath Giotto's.

Vor einiger Zeit beabsichtigte man in Vicchio im Mugello dem Künstler, der der italienischen Malerei neue Bahnen gewiesen und ihr eine neue Seele gegeben, ein Denkmal zu errichten. Denn wie man weiss, liebt es nicht nur jede Landschaft Italien's, sondern jeder Theil eines Gebietes, jede Ortschaft eines jeden Gebietstheiles, sich in dem Glanz zu sonnen, der von dem Scheitel eines Unsterblichen strahlt; alte Tradition aber besagte (Vasari hat sie, nach seiner Art mit Anekdoten verbrämt, aufgezeichnet), dass Giotto di Bondone aus dem Mugello stamme. Es trat ein Comité zusammen, dessen Vorsitz der Dichter Giosuè Carducci übernahm, und Alles wäre nach Sitte und Brauch verlaufen, hätte sich nicht plötzlich an einigen Stellen in Florenz localpatriotischer Eifer geregt; denn wenn auch das Mugellothal zur Florentiner Landschaft gehört, — man beanspruchte den ruhmreichen Künstler ganz und ungetheilt; in der Stadt selbst sollte er geboren sein. In der Zeitschrift „Arte e Storia" wurde zuerst Einspruch gegen Vicchio als Ort des Monuments erhoben; dann veröffentlichte Jodoco del Badia, einer der verdienten Florentiner Staatsarchivare, dem manche localgeschichtliche Forschung zu danken ist, drei Artikel in der Zeitung „Nazione", die er auch unter dem Titel „La patria e la casa di Dante" als Sonderabdruck erscheinen liess und die den urkundlichen Nachweis dafür enthalten sollten, dass der Künstler im Kirchspiel Sa. Maria Novella geboren sei. In den Kreisen, die sich in den kleinen Orten des Mugello für die Angelegenheit interessirten, entstand natürlich eine lebhafte Empörung, da man dem Mugello den ererbten Ruhm rauben und ihm nur den viel geringeren lassen wollte, dass der Sohn des Bondone dort Landbesitz gehabt, dass Söhne und Töchter von ihm in und bei Vespignano gelebt hätten. Das Wochenblättchen der Gegend, der „Messagero del Mugello", veröffentlichte nicht nur fulminante Artikel von Giuseppe Baccini zur Abwehr, sondern dieser in der ganzen Angelegenheit sehr rührige Herr liess seinen Erörterungen auch, als in der That sehr triftige Beweisstücke, regelrechte Regesten folgen, welche die Beziehungen des Giotto und seiner Familie zum Mugello betrafen. Darüber sind nun fast vier Jahre vergangen; jener Einspruch, obwohl schwach begründet, scheint die Folge

gehabt zu haben, dass für das Denkmal zu Vicchio, dem man die örtliche Berechtigung absprach, die Taschen sich nicht öffnen wollten, oder aber das Comité, das anfangs vielen Eifer entfaltete, mochte sich nicht in einer bestrittenen Angelegenheit vorwagen, und alles Weitere unterblieb. Nun läge in der That kein Grund vor, an dieser Stelle auf den erst mit Hitze geführten und dann entschlummerten Kampf der Meinungen zurückzukommen, behielte nicht die Frage nach dem Geburtsort Giotto's ihre Bedeutung über den Streit der Localpatrioten hinaus. Dem Unterzeichneten traten diese Dinge beim Durcharbeiten der Notariats-Acten des 14. Jahrhunderts nahe, die das Florentiner Staatsarchiv in unendlicher Bändezahl aufbewahrt. Er überzeugte sich dann, dass ein Theil der auf Giotto und die Seinen bezüglichen Urkunden bereits bei Filippo Baldinucci „Not. de' Professori del disegno" in der Ausgabe Manni's von 1767 I, 141 ff. gedruckt, ein anderer in jenen Regesten in den Nummern vom 23. October bis 12. November 1892 des Mugellaner Wochenblättchens angeführt ist, die indess schwerlich je über die engen Grenzen des Erscheinungsgebietes hinausgedrungen sind.

Del Badia begründet seine Annahme darauf, dass ein „Martinus faber fil. Bondonis fabri populi Se. Marie Novelle" und dessen Vater „Bondone faber f. q. Angiolini" in einer Urkunde vom 7. Juni 1295 genannt sind. Hier ist, wie man sieht, von Giotto, dem Sohn des Bondone, garnicht die Rede. Aber Del B. folgert: eine Corruptel von Angiolino war Angiolotto, als Abkürzung von Angiolotto müsse Giotto gelten (ein Name, der beiläufig gesagt, sich ebenfalls von Parigiotto und Rugerotto herleitet), — somit sei also der Name Giotto in der Familie des Schmiedes Bondone herkömmlich gewesen, und demnach müsse der Maler Giotto in Florenz im Kirchspiel Sa. Maria Novella geboren sein. Zu unumstösslicher Gewissheit wird ihm dies aber, weil eine Hand des 15. Jahrhunderts auf die Rückseite einer Urkunde vom 27. November 1297, in der jener Martinus faber, Sohn des Bondone, erwähnt ist, den Martin als Bruder des Malers Giotto bezeichnet hat. Dass nun eine solche, anderthalb Jahrhundert später gemachte Dorsualbemerkung, die wahrscheinlich eben nur durch das Vorkommen des Namens Bondone veranlasst wurde, keine wirklich beweisende Kraft besitzt, braucht umsoweniger bemerkt zu werden, als in Nachfolgendem vollgiltige Beweise für den wirklichen Geburtsort des Meisters angeführt werden.

Wenn in einer Notoriats-Urkunde vom 31. März 1331 (Protoc. d. Not. Francesco di Pagno, Vol. I) von „Nicchola fil. Giotti Bondonis de Colle" die Rede ist, der als Procurator seines Vaters einem Pächter von dem Giotto gehörigen Land eine gewisse Abgabe an Getreide erlässt, könnte man, wie bei zahlreichen Urkunden, in denen die Bezeichnung gleichartig ist, dieselbe allenfalls auf den Sohn beziehen, statt auf den Vater, der ausweislich der Documente in jenem Colle bei Vespignano im Mugello, im Pfarrbezirk S. Michele di Aglione nicht unbedeutenden Landbesitz hatte. Dies ist aber nicht mehr angänglich, wenn in einer anderen Urkunde (in

demselben Bande) vom 7. April 1329, rogirt in Vespignano „Domin. Francischus prior eccl. Si. Martini de Vispignano et filius Giotti condam Bondonis pictoris dicti loci de Colle“ als Procurator seines Vaters ein Stück Land zur Pacht austhut. Hier kann kein Zweifel herrschen, dass die Bezeichnung „de Colle“ nur auf den Vater Bezug haben kann, nicht auf den Sohn, der Geistlicher in Vespignano war. Am 6. Juli 1329 verpachtet derselbe domin. Francischus prior eccl. Si. Martini de Vispignano fil. Giotti cond. Bondonis de Colle tamquam procurator et procuratorio nomine dicti Giotti patris sui durch in Vicchio rogirten Act ebenfalls ein Landstück im populus Si. Mich. de Agloni (in demselben Prot.-Bande). Endlich heisst es in einer Urkunde, Vespignano 26. Januar 1330 (ebenda), durch welche zwei Söhne Giotto's bekennen, ein Darlehn von 16 Goldflorin erhalten zu haben: Francischus et Nicchola fratres filii Giotti Bondonis pictoris de Colle, qui morantur Vispignano, emancipati a dicto Giotto eorum patre“ etc. etc. Die ursprüngliche Niederschrift wurde dann später von anderer Hand durch Hinzufügungen insofern verändert, als hinter dem Namen der beiden Söhne Giotto's über der Linie das Wort „fratres“, hinter Colle „communis“ und hinter morantur „hodie“ hinzugefügt wurde.

Geben diese Urkunden genügende Auskunft darüber, dass Colle bei Vespignano Giotto's Heimathsort war, und hatte er andererseits dort ansehnliches Grundeigenthum, so ist es sehr wahrscheinlich, dass er dieses zum Theil vom Vater her ererbt und es später etwa vermittelst dessen, was seine Kunst ihm gewann, vergrössert hat; Vasari's Angabe, der Vater sei im Bezirk Vespignano „lavoratore di terra“ gewesen — man hätte darunter einen Landmann zu verstehen, der eigenen Besitz bearbeitete — wird durch diese Feststellungen wesentlich gestützt. Zu der Stelle, die von des Künstlers Herkunft handelt, bemerkte Gaetano Milanesi in seiner Vasari-Ausgabe von 1878 (I, 370 n. 2) durchaus richtig: „Nacque Giotto nel villagio del Colle nel comune di Vespignano, come testimoniano moltissimi strumenti riguardanti la sua persona.“ Als aber jener Streit begann, scheint der Forscher in seiner eigenen Ansicht wieder schwankend geworden zu sein (vgl. Del B. a. a. O. und Baccini im Messag. del Mug. vom 30. October 1892). Wahrscheinlich hat der treffliche Mann, damals schon hochbejahrt und durch Krankheit geschwächt, nicht mehr das gesammte einschlägige Material nochmals nachzuprüfen vermocht.

Giotto wird in der That, wie nicht unerwähnt bleiben darf, in Urkunden sehr häufig als „populi Se. Marie Novelle“ bezeichnet, aber dies hat in keiner Art auf seinen Geburtsort Bezug, sondern darauf, dass er in jenem Florentiner Kirchspiel wohnte, wie er auch nach der Ermittelung Del Badia's dort ein Haus besass. Denn als der Künstler in seinen letzten Lebensjahren nach einer anderen Stadtgegend, nämlich nach dem Kirchspiel San Michele Visdomini verzog, wurde er in den Urkunden ganz entsprechend „Giottus Bondonis populi Si. Michael. Vicedominorum“ genannt (Prot. des Franco di Pagno III; Urk. v. 14. Sept. 1335). Während da

also von dem Kirchenbezirk die Rede ist, in dem er jeweilig wohnte, ist in den vorerwähnten Bezeichnungen die Ortschaft angegeben, aus der er stammte. Damit wird denn wohl für Alle, die nicht den Streit um des Streites willen lieben, und für weitere Kreise überhaupt, die Frage nach der Geburtsstätte des grossen Künstlers abgethan sein. Zu ihrer Erörterung möge aber noch ein kleines Postscript gestattet sein. Es gab in der Zeit des Giotto di Bondone — zwei Giotto di Bondone in Florenz, und der eine stammte aus Siena. Wenn nun jene Notoriatsprotocolle, die den Maler Giotto als aus dem Florentiner Landgebiet stammend erweisen, gleich so vielen anderen verloren wären — welch' trefflichen Stoff für kunsthistorische Polemik hätte es gegeben, wenn man den in Florenz urkundlich nachweisbaren Giotto f. q. Bondonis de Senis (1306, 31. Mai und 4. Juni. Protoc. des Notars Giov. Boninsegna II f. 89 u. 89') mit der Sieneser Malerschule in eine höchst natürlich erscheinende Verbindung gebracht hätte! Vor solchen Irrungen bewahrt nun das Vorhandensein der Acten jenes anderen Notars zur Genüge, aber es bleibt als Curiosum beachtenswerth, dass der Meister einen Namens-Doppelgänger hatte, und dies lehrt zugleich, wie riskirt es ist, irgend einen Bondone nur um dieses Namens willen mit dem Vater des Malers Giotto identificiren und aus dieser Identificirung Schlüsse ziehen zu wollen.

Florenz, October 1896. *Robert Davidsohn.*

Litteraturbericht.

Kunstgeschichte.

Schubart, Martin. François de Théas comte de Thoranc, Goethes Königslieutenant. Dichtung und Wahrheit, Drittes Buch. Mittheilungen und Beiträge. München, Verlagsanstalt F. Brockmann A.-G. 1896. 183 S. 8°. Mit 7 Photogravüren, 6 Lichtdrucken und einer Chromolithographie.

Dieses unterhaltend und dabei im Goethe'schen Stil geschriebene Prachtwerk interessirt hier zunächst wegen der liebevoll zusammengetragenen Nachrichten über die Künstler aus dem Kreise des Goetheschen Elternhauses und wegen der vorzüglichen Nachbildungen nach einer Reihe ihrer Werke, die der Verfasser, ein warmer und wohlunterrichteter Goetheverehrer, nach vielen Mühen, zumeist aus der Gegend von Grasse in der Provence, dem ehemaligen Wohnsitz des Königslieutenants, in seinen Besitz gebracht hat. Für die Nachrichten, die Karl Buchner im Jahrgang 1827 des Morgenblatts für gebildete Stände über einen Theil der hierbei in Frage kommenden Künstler gebracht hatte, wird als Hauptquelle ein anonymer Artikel in dem Darmstädter Kalender von 1780 nachgewiesen. Ueber Johann Christian Fiedler, von dem das sehr ansprechende Bildniss des Grafen Thoranc (so und nicht Thorane, wie bei Goethe, schrieb er sich selbst) abgebildet wird, ist S. 112 nachzulesen. Von Seekatz, dessen Bildniss nebst einem kleinen Gemälde wiedergegeben wird, handeln S. 115 ff.; die vier Elemente, von denen Goethe spricht, werden in zwölf Thürfüllungen nachgewiesen, die noch im Roubaud'schen Hause in Grasse vorhanden sind, das einst dem Königslieutenant gehörte. Dann folgen Junker mit seinen Blumenstücken (Abbild. zu S. 128), Hirth mit seinen Thierstücken, Nothnagel mit seinen Wandbildern im chinesischen Geschmack, deren einige noch im Fontmichel'schen Hause in Grasse vorhanden sind, das der ältere Bruder des Königslieutenants bewohnte; weiterhin Christian Georg Schütz (anmuthige Landschaft zu S. 136) und endlich Joh. Georg Trautmann, für den die (hier in Abbildungen wiedergegebenen) Josephsbilder in Anspruch genommen werden, die der Verf. von dem Grafen Sartoux, einem Grossneffen Thoranc's, aus dessen Schlosse Mouans (zwischen Cannes und Grasse) infolge eines im Jahre 1876 dort gemachten

Besuches erworben hat. Der Kopf Joseph's aus dem Bilde des Verkaufs (zu S. 142) zeigt gewiss viel Verwandtschaft mit dem späteren Goethe, sowohl in der geraden Nase, dem bildsamen Mund, wie namentlich in den grossen, ausdrucksvollen Augen; ob er von Trautmann oder, wie hier als Möglichkeit angedeutet wird, von Seekatz stammt — da manche dieser Maler gemeinsam gearbeitet haben —, mag vielleicht noch künftig festgestellt werden; merkwürdig ist übrigens der Umstand, dass Angelica Kauffmann, die Freundin Goethe's, einen in der Bewegung ganz ähnlichen Kopf auf einer, wie es scheint nur im Stich bis auf uns gekommenen Darstellung desselben Gegenstandes angebracht hat. Von Trautmann sind hier noch ein Dorfbrand wiedergegeben (ein Hauptbild ähnlichen Inhalts, ein Brand Troja's, befindet sich im Roubaud'schen Hause) und eine Auferweckung des Lazarus (die übrigens nicht, wie im Text gesagt ist, an Rembrandt's sogen. Petite Tombe, eine nach dem Kunsthändler La Tombe benannte Radierung der Predigt Christi, sondern an dessen grosse Auferweckung des Lazarus erinnert). Erfreulich ist diese ganze decorative, theatermässige und von weit zurückliegenden fremden Vorbildern lebende Kunst des achtzehnten Jahrhunderts nicht. Sie lässt es erklärlich erscheinen, dass Goethe sich aus Verzweiflung einem Ideal zuwenden konnte, dass dem Leben seiner Zeit so fremd gegenüber stand, wie das antike.

Um so wohlthuender berührt alles das, was der Verfasser über den Helden seines Buches, den Königslieutenant, zu berichten hat. Wir lernen da einen französischen Edelmann kennen, dessen Handeln vornehmlich durch die Ehrsucht bestimmt wird, dem es aber, wie die hier mitgetheilten Aphorismen beweisen, durchaus nicht an Bescheidenheit gebricht. Ernstes Streben nach vertiefter Geistesbildung, worüber die Liste der von seinem Frankfurter Buchhändler bezogenen Werke Auskunft giebt, verbunden mit einer ruhigen Ueberlegsamkeit in allem Thun, lassen ihn die allgemeine Hochachtung gewinnen. Köstlich endlich sind die in äusserst gewandtem Französisch geschriebenen Briefe, die eine muntere junge Frankfurterin, Frau von Barckhaus, an ihn richtet. Das die „mauvaise plaisanterie" über Frau Rath, die Wirthin des Königslieutenants, hier (S. 151) unterdrückt worden ist, bleibt zu bedauern. Vom jungen Goethe ist freilich leider weder in diesen Briefen noch in den Aufzeichnungen Thorane's die Rede. Weitere Veröffentlichungen über den Grafen werden in Aussicht gestellt.

W. v. S.

Sculptur.

Patrizio Patrizi. Il Gigante. Con ill. Bologna. Zanichelli 1897.

È una illustrazione storica (redatta sui documenti dell' Archivio di Stato di Bologna e specialmente sul libro di spese pella fonte quasi sconosciuto fin qui) della celebre fontana del Nettuno (volgarmente il Gigante) del Giambologna in Bologna. Il Patrizi, dopo pazienti ricerche,

dubblica ora questa monografia accompagnata da alcune riproduzioni e ricca di documenti. La fontana del Nettuno, questa grande pagina, dove, come scrive il Müntz, l'architettura e la scultura si completano così felicemente, sì da esser ritenuta l'ultima grande opera del rinascimento e certamente la più bella del Giambologna, aspettava ancora una illustrazione e tornerà gradito agli studiosi di Germania che noi riassumiamo le notizie raccolte in questo scritto tanto più che la pubblicazione ebbe poca diffusione fuor di Bologna.

Nel 1563, la città diffettando di acque dopo ch'eran state abbattute precedenti fontane, proggettava di costrurne una nuova „sontuosa quant'altre d'Italia per ultimo ornamento e splendore" e con breve 14 Marzo dell'anno stesso Pio IV ne approvava l'esecuzione. L'incarico del disegno fu dato a Tommaso Laureti siciliano, che in quel tempo teneva scuola frequentatissima di pittura e architettura in Bologna dove lasciò parecchi lavori. Al Laureti stesso si diede l'incarico di cercare lo scultore che attuasse il progetto e modellasse le figure. Ottenutone consenso dal granduca Francesco De Medici, il Senato bolognese propose al Giambologna, già famoso e allora a Firenze ai servizi di quella corte, di assumersi il lavoro. L'artista accettò e il contratto con lui, e col fonditore Zanobio Portigiani fu stipulato il 10 Agosto. La ricompensa ai due artisti fu stabilita in 1000 scudi da lire quattro, e al Laureti dieci scudi d'oro mensili finchè durasse il lavoro. L'atelier per la modellatura e fonditura delle statue che decorano il grande monumento fu posto sotto il portico del Pavaglione in un grande magazzeno vuoto e adattato allora al bisogno. Vi fu posta „la fucina, li mantici, la fornacella per scolare la cera, per fare sfare formelli, fare la fossa e le grandi fornaci, ecc."

Il Giambologna aveva incominciato col fare il modello in bronzo della statua: un piccolo bronzo alto 75 centimetri ora nel Museo Civico di Bologna. La statua posta dal Giambologna sulla fontana e che rappresenta il Nettuno, dio del Mare, col tridente e il piede destro sopra un delfino e in atto di placare i flutti colla sinistra stesa, troneggiante sopra graziosi gruppi di putti e sirene, è certamente di maggiore effetto che il modello presentato e che pure era stato approvato dal Senato bolognese. La modellatura è meno diligente e meno trita che nel modello, il braccio steso è più raccolto verso il corpo e la testa eminentemente michelangiolesca meno barbuta ma più forte che nel modello stesso.

I cronisti concordano col dire che nel dicembre del 1566 la grandiosa statua fusa e ripulita fu tirata sopra la fontana per forza d'argani e fu coniata una medaglia commemorativa coll'immagine della fontana da un lato e quella del papa Pio IV dell' altra.

Qui non possiamo seguire il Patrizi nel seguito della sua lunga narrazione storica, relativo alle successive vicende della fontana, alle lagnanze di parte del clero per la nudità del gigante, alle barzellette e ai sonetti in vernacolo cui diede luogo la statua e che hanno ben poco interesse per lo studioso dell'arte. Avremmo preferito invece che l'autore

citasse le fonti dei molti documenti ricordati e riportati e seguisse nella sua monografia un più rigoroso sistema storico.

Ad ogni modo, anche così, questo studio che potrebbe essere migliorato in una successiva edizione, è un contributo preziosissimo a una futura monografia sul grande scultore fiammingo, che ebbe il merito di ritardare la decadenza nella scultura italiana. *F. Malaguzzi.*

Topographie.

Dr. Eugen von Nottbeck und **Dr. Wilh. Neumann,** Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. Erste Lieferung. Reval, Franz Kluge's Verlag, 1896. 100 u. 32 S. Folio.

Eine Kunsttopographie, die als vorbildlich bezeichnet werden kann. Kein Streben nach trockener Vollständigkeit, wodurch unsere meisten Inventarisationswerke, die entweder zu weitschweifig oder zu knapp sind, ungeniessbar werden, sondern eine anschauliche geschichtliche Darstellung. Dieser ersten Lieferung, die die Geschichte der Stadt bis zum Beginn der Schwedenherrschaft sowie die Schilderung der Berg- und Stadt-Befestigung enthält, sollen im Laufe des Jahres 1897 noch zwei weitere folgen, die eine die Denkmäler der kirchlichen Kunst, die andere die Geschichte der Stadt bis zur Gegenwart und die Werke der Profankunst enthaltend. Dreiunddreissig gut gewählte und gut wiedergegebene Textabbildungen sowie zwei Tafeln zieren das Heft.

Reval hat unter den Städten der baltischen Provinzen sich die meisten Schätze an mittelalterlichen Bauten und an Werken der Malerei und Bildnerei bewahrt. Mit dem Jahre 1219 beginnt seine Geschichte, indem es in diesem Jahre der Herrschaft Dänemark's verfällt, die — mit einer kurzen Zwischenzeit, da der Schwertorden herrschte (1227—1238) — bis 1346 dauerte. Waldemar II. errichtete seit 1219 an der Stelle, wo die alte Esthenburg Lindanisse gestanden, die Burg und den Dom. Das kleine Wappen der Stadt enthält noch jetzt den Danebrog, das weisse Kreuz im rothen Felde. Als Kaiser Heinreich IV. im Jahre 1228 die Burg und Landschaft Reval nebst Harrien, Wierland und Jerwen dem Schwertorden verlieh, erbaute dessen Meister Volquin dort das Schloss; durch westfälische und niedersächsische Ansiedler, die wohl von Wisby einwanderten, wurde gleichzeitig die Unterstadt gegründet. 1238 klärten sich die Verhältnisse insofern, als Reval nebst Harrien und Wierland durch den Vertrag von Stenberg auf Seeland als Herzogthum Estland in den Besitz Dänemark's gelangte, Jerwen aber dem Deutschorden, mit dem 1237 der Schwertorden verschmolzen worden war, zufiel.

Von nun an residirte ein königlicher Hauptmann auf dem Dom. 1248 wurde der Stadt das lübische Recht verliehen, um 1284 trat sie dem Hansabund bei. Der Burgbau stammt wesentlich aus dieser Zeit der Dänenherrschaft. Unter der Königin Margarethe wurden seit 1243 dessen Mauern erbaut, zuerst die der steil abfallenden Südseite, dann als Abgrenzung

gegen den übrigen Theil des langgestreckten Plateaus die der Ost- und die übrigen Seiten. Der Pallas des Statthalters bildete an der Südmauer den Kern der Anlage.

Eine ganz andere Gestalt gewannen die Verhältnisse, als Reval 1346 dem Deutschorden zufiel, unter dessen Herrschaft es bis 1561 verblieb. Im Verfolg des Estenaufstandes von 1343 waren Reval und Wesenberg dem Ordensmeister zur Bewahrung für die Krone Dänemark übergeben worden; König Waldemar IV., der Estland nicht zu halten vermochte, verkaufte es 1346 um 19000 Mark köln. Gewichts, etwa eine halbe Million Reichsmark, dem Orden, dessen Hochmeister das Herzogthum dem livländischen Ordensmeister übertrug. Nun wurde, anstossend an den Pallas, das mächtige klosterartige Ordensschloss errichtet, das später in der Schwedenzeit umgebaut wurde und seit 1788 als Gouvernementspalast dient. Von der Blüthe der Stadt zeugt der Umstand, dass damals schon die Strassen gepflastert waren. In diese Zeit fällt auch die Begründung der mächtigen Schwarzhäupter-Brüderschaft, die überall Spuren ihres Bestehens hinterliess, sich durch das Ausscheiden der unverheiratheten Kaufleute aus der Kindergilde bildete und die Reiterei zu stellen hatte. Merkwürdig ist der Umstand, dass Reval gegen Ende des XIV. Jahrhunderts eine Zeit lang gemeinsam mit Lübeck, Stralsund, Greifswald, Thorn, Elbing und Danzig die Stadt Stockholm besass, bis der König von Schweden sie durch ein Lösegeld von 60000 Mark Silbers wieder an sich brachte. Zu Anfang des XV. Jahrhunderts wurde ein Brunnennetz, von einer Wasserleitung gespeist, angelegt; um die Mitte desselben Jahrhunderts die Mauer am langen Domberg hinauf errichtet.

Mit dem Ende des XV. Jahrhunderts begannen schwere Zeiten. Im Jahre 1478 hatte Iwan III. Nowgorod unterjocht und vernichtet, 1494 liess er das dortige Contor ganz schliessen. Reval, das damals Stapelplatz für den nordisch-baltischen Transithandel war, hatte besonders schwer unter dieser Gewaltmassregel zu leiden. Dazu sah es sich selbst stets von den Russen bedroht, die 1492 gegenüber Narva die starke Festung Iwangorod errichtet hatten. Erst 1514 konnten wieder die Handelsbeziehungen zu Nowgorod angeknüpft werden.

Nun trat eine Zeit des Friedens, des Wohlergehens und Reichthums, aber auch der Ueppigkeit und Verweichlichung ein, die die lange Herrschaftszeit des klugen Ordensmeisters Walter von Plettenberg (1494—1535) kennzeichnet. Von 1513 bis 27 wurde auf Kosten der Hansa der Leuchtthurm auf Dagden errichtet; das Hauptereigniss war aber die Einführung der Reformation im Jahre 1524, gleich nach Wittenberg und Leisnig, somit früher als in der Mehrzahl der übrigen Städte der deutschen Heimath. Am 14. September desselben Jahres kam es sogar zu einem Bildersturm, dessen Hauptstoss nur dadurch abgeschlagen wurde, dass ein Kirchenvorsteher der Nicolaikirche die Geistesgegenwart hatte, die Schlüssellöcher der Kirche mit Blei ausgiessen zu lassen; am folgenden Tage wurde die Bewegung durch eine Verordnung des Raths erstickt. Diesem Umstande

haben wir die Erhaltung der vielen kostbaren Reste der Vergangenheit in dieser Kirche zu verdanken. Von der Macht der Stadt zeugen die vortrefflichen, 2,2 bis 2,4 m starken, aus dem örtlichen Kalkfliess erbauten Mauern, die den ganzen Ort umgaben, mit ihren 8 Thoren und 26 Thürmen, zu denen sich im Laufe des XVI. Jahrhunderts noch drei dicke Bastionsthürme gesellten, darunter die dicke Margarethe von 1518 und der Kik in die Kök von 1533, letzterer einer der grossartigsten Bastionsthürme, die je in der deutschen Kriegsbaukunst zur Ausführung kamen.

Nach der Mitte des XVI. Jahrhunderts erneuerten die Russen ihren Vorstoss gegen die baltischen Lande, eroberten 1558 Narva, Dorpat und verschiedene Schlösser. Reval war nahe daran, sich dem König von Dänemark zu unterwerfen. Seine Kraft war lahm gelegt, da Lübeck directen Handel mit Narva, das damals aufblühte, eröffnet hatte. Gotthard Kettler, der damals Ordensmeister geworden war, konnte oder wollte keine Hilfe leihen. Diese Gelegenheit benutzte Schweden, um seine Schutzherrschaft anzubieten, die auch im Jahre 1561 angenommen wurde. Von da an bis zur Capitulation von 1710 blieb Reval schwedisch. 1687 wurde dann noch ein Entwurf zur Befestigung der Stadt nach Vauban'schem System ausgearbeitet, doch gelangte davon wenig zur Ausführung. Die drei aus dieser Zeit stammenden Bastionen Schweden, Ingermannland und Schonen wurden später zu öffentlichen Gartenanlagen umgewandelt.

W. v. S.

Kunsthandwerk.

L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive di **Luca Beltrami.** 80 tavole in eliotipia ed incisioni nel testo. Ulrico Hoepli. Milano 1897.

Fra gli scritti recenti sulla storia dell' arte pubblicati nell' alta Italia questo libro è uno dei più importanti. È noto che anche in Italia da qualche tempo a questa parte le arti industriali si vanno avvantaggiando di pubblicazioni speciali atte a porre sotto gli occhi degli artisti le produzioni del bel tempo antico anche nei rami più modesti dell' arte applicata all' industria. In Italia son ben pochi, tra quelli che non si sono dedicati allo studio dell' arte, che si prendano la briga, visitando città e paesi, di esaminare gli arredi sacri, dei quali è tanto ricco il nostro patrimonio artistico, cosichè mentre molti, anche tra i profani d'arte, conoscono, almeno de visu, i capolavori di pittura e di scultura, pochissimi hanno idea dei capilavori in oreficeria, in tessuti e ricami, in miniature.

Questa splendida opera del Beltrami tende appunto a mettere sotto gli occhi dei più i principali arredi sacri della Lombardia, illustrandoli con note storiche e descrittive, con documenti e colle riproduzioni in eliotipia dello stabilimento Calzolari e Ferrario di Milano. Il nucleo di questi oggetti d'arte quì illustrati è scelto tra i molti esposti in Milano nel

settembre del 1895 in occasione della Esposizione Eucaristica: ai quali il Beltrami, col senso d'arte che gli è proprio, aggiunse molti altri arredi delle chiese lombarde, in modo da dare una bella serie di esemplari dal secolo VI al XVIII.

La raccolta risponde allo scopo di dare un' impressione sintetica delle caratteristiche delle arti minori in quella regione, (in cui l'arte, se non raggiunse l'eleganza e la finezza toscana, fu più verista e forte che altrove), e nello stesso tempo mantiene la continuità delle manifestazioni dell' arte nel suo sviluppo e nelle sue trasformazioni durante dodici secoli. L'autore avverte modestamente che l'opera sua non vuol essere nè un inventario degli oggetti artistici della Lombardia nè un trattato d'insegnamento, ma si limita a dare un' idea sommaria del patrimonio artistico di quella regione. In tali lavori non può infatti richiedersi altro al critico d' arte; un inventario e un trattato completo, certamente utilissimi, sarebbero riusciti aridi e il loro scopo sarebbe riuscito diverso di quello propostosi dal dotto raccoglitore.

Ne' rami maggiori la evoluzione dell' arte può essere facilmente ricostituita, precisata e nettamente suddivisa in varie epoche ognuna delle quali rappresenti un dato stile; in tutto quanto riguarda la pittura o la scultura, ciò avviene per la persistenza di determinati argomenti da rappresentare e di speciali mezzi di esecuzione, dei quali riesce avvertibile qualsiasi modificazione nei metodi di osservare il vero e di tradurne le forme o le apparenze; nelle arti minori invece, gli oggetti che possono assumere un aspetto artistico sono assai più variabili, a seconda delle costumanze, delle credenze e della coltura nelle varie epoche, mentre i mezzi di esecuzione sono a lor volta cosi svariati, che il distinguervi nettamente la evoluzione del sentimente artistico riesce cosa meno sicura. Scorrendo questa serie di tavole la prima impressione sommaria che se ne può dedurre, come avverte lo stesso Beltrami, è quella del divario sensibile che passa fra la ricchezza intrinseca degli oggetti più antichi non tendente all' effetto immediato e la ricchezza decorativa e appariscente a scapito della materia prima negli arredi meno antichi; divario di cui il Beltrami trova la spiegazione in ragioni politiche.

L'autore ha dato giustamente largo campo in questa raccolta alla miniatura dei codici, che è tra i rami secondari d' arte il più interessante per l'affinità grande colla pittura, di cui fu detto a ragione che la miniatura è la sorella minore. Del periodo jeratico è bello esempio nella tavola V colla riproduzione di un Messale Ambrosiano dell' XI secolo, con evidente influsso bizantino. Del XIII secolo, tanto ricco di opere in altre scuole, sopratutto la bolognese, non abbiamo esempi e l'autore ci porta allo splendido messale della incoronazione di G. Galeazzo Visconti (1395) in cui le composizioni a figure, di grande interesse, hanno tutti i caratteri della scuola pittorica locale di quel tempo. Del secolo XV, che rappresenta la manifestazione più elevata del minio, sono splendidi esempi nelle tavole 21—25, 40—41 in cui è tutto uno sfarzo di fregi, di volute,

di putti, di scenette magistralmente disegnate entro le lettere iniziali; di interesse speciale, per la conoscenza della scuola lombarda, è la riproduzione di una miniatura firmata di Cristoforo Preda. Ricca e notevole è pure la raccolta di esempi dei tessuti, con svariate decorazioni ornamentali su velluto e seta; caratteristico, per dare idea dell' arte locale lombarda, quella a tavola 30 in cui predomina il motivo del ducale sforzesco: i successivi prodotti sostituendo all' eleganza del rinascimento le forme barocche, cedono il campo a forme più libere e fantastiche. La tavola 26 è un esempio notevole dell' intima unione fra il tessuto e il ricamo: le tavole 44 e 45 della preponderanza del ricamo sulla stoffa del fondo con una certa unità di effetto. Uno splendido esempio dell' unione della pittura col ricamo che incominciò più tardi è il Gonfalone di S. Ambrogio eseguito verso la metà del secolo XVI da Scipione Delfinone e Camillo Pusterla per 800 scudi d'oro su disegno del pittore Carlo Urbino da Crema (1563) e di cui il Beltrami riporta l'interessantissimo contratto pieno di dati storici e tecnici sull' arte del ricamo in quel tempo.

Conchiudendo, questa raccolta, considerata dall' aspetto delle caratteristiche locali, mostra come le tradizioni antiche impedirono prima del mille alle tendenze estetiche di progredire anche nella tecnica, cosichè non vi è quasi differenza fra loro nei prodotti delle varie regioni d' Italia: ma più avanti, col manifestarsi delle iniziative regionali e col principio d' indipendenza nella vita civile, l'arte incominciò ad essere originale e distinta, regione per regione: solo dopo il periodo aureo del rinascimento l'arte riprese un carattere generale a scapito del carattere delle varie scuole: varietà che aveva costituito una delle attrattive dell' arte italiana. *F. Malaguzzi.*

La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia. Illustrazione di **Vincenzo Forcella.** Prefazione di **Luca Beltrami.** Ulrico Hoepli. Milano 1896. 2a. ediz.

Anche quest' opera, ricca di 18 grandi tavole eliotipiche, è scritta in omaggio alla tendenza che si va manifestando nelle arti applicate alle industrie di riprodurre le manifestazioni dell' arte dei secoli scorsi per migliorare il gusto generale. Dopo gli studi recenti, come quelli del dott. Paul Kristeller, che assodarono che mentre in Germania la xilografia ha origine dai miniatori e stampatori di carte da giuoco, in Italia invece deriva da quegli artisti che lavorando il legno ne conoscevano la tecnica, la storia e l'esame dei lavori d'intaglio e intarsio hanno acquistato un interesse speciale. Inoltre questo ramo, uno dei più geniali, è stato ingiustamente obliato fin quì, e son ben poche le guide, anche ottime, che li ricordino e pochi gli studiosi che ne facciano oggetto di ricerche. E poichè intendiamo trattare presto diffusamente questo argomento, incominciando dalla scuola bolognese, allo scopo di far conoscere di più l'opera del Forcella e Beltrami riassumiamo un po' largamente il frutto dei loro studi, innestandovi alcune nostre osservazioni.

La prefazione del Beltrami è interessante pei dati storici che contiene sulla corporazione dei falegnami e degli intagliatori a Milano. Sembra che anche prima del secolo XV esistesse in quella città una corporazione o sodalizio di maestri falegnami; ma è solo a partire dalla seconda metà del quattrocento che si trova determinato un vero statuto della schola magistrorum a lignamine Si. Josephi Mediolani, che fu approvato da Francesco Sforza nel novembre 1459. Secondo questo statuto la corporazione nominava ogni anno un priore, un sottopriore, sei sindaci, un canevaro e dodici consiglieri, con speciali attribuzioni; i due primi per definire le controversie, per giudicare delle vendite, delle mercedi e del licenziamento degli artefici, per tulelare i consociati contro i clienti. Questi capitoli, che trovano riscontro con quelli d'altri stati tra cui gli interessantissimi per noi di Bologna, furono riconfermati dai successori di Francesco Sforza, da Luigi XII e da Carlo V; subirono qualche riforma nel 1568 e più tardi nel 1607. Nel 1728 il sodalizio si divise in due corporazioni ben divise, per quelle gelosie di mestiere allora sentite più che oggi. Rimasero così distinti gl'intagliatori e intarsiatori dai falegnami propriamente detti. Nell' anno 1774 l'imperatore d'Austria soppresse, colle altre società artigiane, anche la Università degli intagliatori.

Pur riconoscendo che tali corporazioni portarono qualche vantaggio all' arte non dividiamo però l'entusiasmo di alcuni per quelle, coi quali sembra schierarsi il Beltrami. È noto che l'arte dell' intaglio, per limitarci a questo ramo, fu sempre attaccata alle tradizioni spesso ripudiate dagli altri artisti contemporanei: potremmo citare molti esempi di lavori in legno costrutti in pieno rinascimento con disegno gotico: e tutto fa credere (e tra i molti documenti da noi raccolti, ne abbiamo riconferme), che una tale persistenza, specialmente nei piccoli centri, fosse incorraggiata delle corporazioni a fine di distinguersi del tutto anche innanzi alla folla dalle altre arti. I documenti storici del rinascimento son pieni di accenni a tali gelosie di mestiere. E nei luoghi invece, ove quelle corporazioni apersero con larghezza i battenti del loro cenacolo alle diverse tendenze anche del di fuori, l'arte fu più geniale e varia e progredì più rapidamente; a Bologna, per esempio, ove, accanto agli artisti del luogo, lavorava liberamente una schiera numerosa di intagliatori e maestri di tarsia venuti da Modena (focolare di quell' arte, fondata dagli Abbaisi o da Baiso maestri dei Lendinara) dalla Toscana, da Brescia: tra questi ultimi tutta una famiglia di De Marchi che lavorarono, con larghezza di vedute e con fantasia, in S. Petronio, in S. Giovanni in Monte, in S. Michele in Bosco.

Dove pure non siamo del tutto col Beltrami è nel credere che la difficoltà e lentezza d'esecuzione propria dell' intarsio abbiano suggerito il partito di raggiungere lo stesso effetto decorativo coll' applicazione della pittura nei varii piani della struttura in legno: partito che non crediamo „meritevole di essere rimesso ancora in onore“ perchè rappresenta evidentemente un ripiego alla mancanza di originalità e perchè è la sovrapposizione, l'invasione di un ramo d'arte in un altro col quale non

ha rapporti. Gli effetti a cui può aspirare l'arte della scoltura in legno, di esecuzione tecnica assolutamente sui generis, son più modesti e sopratutto diversi da quelli della pittura. Ciò sembra esser stato inteso a meraviglia dagli artisti di altre regioni fuor della Lombardia, nelle quali mai, nemmeno nei prodotti dei secoli della decadenza, si ricorse a quello spediente per accrescere l'effetto dei lavori in legno. Tutt' al più, come negli stalli di S. Domenico a Bologna, eseguiti nei primi anni del cinquecento, l'artista si limitò ad arricchire i suoi intarsii con qualche laminetta d'argento quà e là, su gli elmi o nelle impugnature delle spade nelle composizioni degli specchi.

Le note storiche e descrittive del Forcella sono preziose per gli studiosi di questo ramo così geniale dell' arte italiana. Solamente avremmo desiderato che le note stesse fossero meno laconiche e più precise, citando sempre con esattezza a comodo del lettore le fonti storiche e archivistiche da cui le notizie sono tratte.

Nel complesso l'opera, che fa onore anche all' editore pel lusso tipografico con cui è redatta, raggiunge perfettamente lo scopo prefissosi dai due dotti scrittori e presenta allo studioso una raccolta di primo ordine di splendidi lavori in legno, raccolti con diligenza e con fine intelligenza in tutta la Lombardia, ricchissima di tali prodotti anche dell' ultimo periodo, quando altrove il gusto ormai affievolito negli artisti non sapeva produrre che fredde imitazioni dei motivi architettonici.

Splendidi e pieni di ricca fantasia gli stalli della chiesa di S. Maria sopra S. Celso in Milano, di S. Vittore al Corpo, del Duomo, di S. Fedele. Evidentemente ideate dallo stesso artista sono le ricchissime sedie corali di Chiaravalle e quelle di S. Francesco de' P.P. Olivetani in Villanova Sillaro (Lodi) col geniale motivo dei putti a mo' di cariatidi poggianti su tronchi di colonne per dividere gli specchi degli stalli. Auguriamoci che per ogni regione d'Italia si trovino studiosi che illustrino con ugual diligenza e senso d'arte questi prodotti dell' industria del legno, in cui è quasi sempre una ricchezza e una fantasia che più difficilmente si riscontrano nelle opere maggiori.

F. Malaguzzi.

Graphische Kunst.

A chronological catalogue of the Engravings, Dry-points and Etchings of Albert Dürer as exhibited at the Grolier Club. Compiled by **S. R. Koehler.** The Grolier Club of New York 1897. 4°. (Mit 6 Tafeln.) LXI und 103 S.

Dieser Katalog, ein Juwel vornehmer typographischer Ausstattung, wie solche der Veröffentlichung eines Clubs von Bücherfreunden geziemt, bildet eine unschätzbare Bereicherung der seit Thausing's Werk nur in Bezug auf Einzelheiten geförderten Kenntniss des Meisters und muss daher als unentbehrlich für jeden Forscher auf dem Gebiete der deutschen Kunstgeschichte bezeichnet werden. Da das Werk nur in 400 Exemplaren her-

gestellt worden ist, wird es in Europa wohl leider zu den Seltenheiten gehören.

S. R. Koehler, der kenntnissreiche und ungemein gewissenhafte Director des Bostoner Kupferstichcabinets, hat hier in den neun Capiteln der Einleitung die Hauptfragen, die mit Dürer's Stecherthätigkeit verknüpft sind, in eingehendster Weise behandelt, die erläuternden Abbildungen der Ausstellung besprochen und endlich ein erschöpfendes chronologisches Verzeichniss der sämmtlichen Stiche des Meisters unter Heranziehung der ganzen bisherigen Litteratur und Erörterung aller von den einzelnen Forschern geäusserten Meinungen aufgestellt. Ein alphabetisches Litteraturverzeichniss, das in Bezug auf Aufsätze noch hätte vervollständigt werden können, ist beigegeben. Die Heliogravüren geben B. 36, 62, 65, 66 (die Kaltnadelarbeiten nach Prachtabdrücken) 88 (vergrössert nebst zwei Copien) und 103 (den grossen Courier, der verworfen wird) wieder.

In dem ersten Abschnitt der Einleitung wird Dürer's Eigenart sehr gut gekennzeichnet als die eines Künstlers, der den Uebergang vom Mittelalter zur Neuzeit, von der Gothik zu Rembrandt darstellt. Als bezeichnend wird sein Ausspruch, wonach aus Apollo Christus, aus der Venus Maria, aus Herkules Simson zu machen sei, herangezogen. Sein Hang zur Speculation habe entschieden die Ausbildung seines künstlerischen Vermögens gehemmt; erst gegen das Ende seines Lebens habe er die Einfachheit der Natur voll zu würdigen gelernt. Im Anfang dagegen seien neben seinen realistischen Bestrebungen die idealistischen Regungen unvermengt einhergegangen, wie denn neben der Darstellung des Traumes die der vier nackten Weiber, neben Adam und Eva die Nemesis stehe. Während er in seinen landschaftlichen Skizzen durchaus impressionistisch gewesen sei, sei er bei den ausgeführten Werken der Convention gefolgt. Gegenüber dem idealisirenden Allegorisiren der späteren Zeit, das aller Individualität entkleidete allgemeine Formen zur Darstellung unmalerischer Ideen verwendete, unterscheide sich sein Vorgehen aber vortheilhaft dadurch, dass er seine Ideen, so gesucht sie auch seien, in greifbare Formen gekleidet habe; er sei also durch seinen Realismus gerettet worden. Die Ungereimtheit, die bei den Späteren oft gewollt sei, sei bei ihm, wie bei so manchen der primitiven Italiener, noch wahrhaft naiv gewesen.

Im zweiten Abschnitt der Einleitung werden die auf die Zeitfolge der Dürer'schen Stiche bezüglichen Punkte erörtert; dabei wird Middleton's chronologische Anordnung in Cambridge herangezogen, zugleich aber auch die Anordnung von Bartsch, nach den dargestellten Gegenständen, als durch den Zweck, ein Register aufzustellen, gerechtfertigt bezeichnet. — In Verbindung mit einem Datum kommt das Monogramm, wobei das D vom A umschlossen ist, zum ersten Male auf der Zeichnung mit dem lautespielenden Engel zur Apokalypse von 1497 vor; doch muss Dürer es bereits früher verwendet haben, wie dessen Gestalt auf undatirten Blättern, namentlich auf der Madonna mit der Heuschrecke aus der Zeit um 1494/95 (hier das d sogar noch klein), es beweist. — Als deutlichstes Beispiel der frühen, auf

die reine Wirkung in Schwarz und Weiss berechneten Art wird die Madonna mit der Meerkatze, als solches der späteren farbig wirkenden Behandlung aber die Madonna an der Mauer angeführt. Erst gegen das Ende seines Wirkens wendete sich Dürer wieder einfacheren Darstellungsweisen zu, namentlich in seinen Bildnissen.

III. Der Einfluss der Antike und der Italiener. Das Verhältniss zu Barbari scheint seitdem durch die Entdeckungen Gurlitt's in etwas helleres Licht gerückt worden zu sein.

IV. Die Frage, ob Dürer der Copist gewesen oder der Meister W., wird im Hinblick darauf, dass so gut wie alle späteren Copien, wie Lehrs nachgewiesen hat, nach Dürer und nicht nach dem Meister W. angefertigt worden sind, für letzteren bejaht.

V. In Bezug auf die Erfindung des Radirens wird darauf hingewiesen, dass solches, wie nachgewiesen, schon im 15. Jahrhundert geübt worden sei, und dass Dürer diese Technik, die er erst 1515 angewendet, schon früher gekannt haben muss, da er in seinen Reimen „Von der bösen Welt", die nicht erst später anzusetzen sind, bereits das Scheidwasser erwähnt.

VI. Seine Technik. Die Stiche, auch in der späteren Zeit, reine Stiche, ohne Vorätzung (wie solches Thausing und Middleton wollen). Die Radirung (auf Eisen) habe er nur als einen billigen Ersatz für den Stich angesehen. Die kalte Nadel, abgesehen von den vereinzelten Versuchen in dieser Technik, die nur sehr wenig Abdrücke zuliessen, hätte er doch selbst unter günstigeren Umständen kaum recht verwenden können, da ihm das Streben nach Helldunkel, wofür diese Art besonders geeignet ist, noch ganz fehlte. Auch bei den Kaltnadelarbeiten nimmt Koehler keine Vorätzung an, da eine solche, wie er auf S. XXVIII durch Abbildungen erläutert, gar keinen Nutzen hätte bieten können. Die dünnen, weissen Linien neben den schwarzen vom Aussenrand des Grates stammenden, auf Abdrücken von sorgfältig gereinigten Platten, zeigten deutlich, dass man es hier mit reinen Kaltnadelarbeiten zu thun habe: diese weissen Linien entstünden durch den Eindruck der völlig von Farbe befreiten Innenseite des Grates.

Im VII. Abschnitt, der von dem Druck der Platten handelt, befindet sich Koehler auf seinem eigensten Gebiete. Er zeigt, dass die Verschiedenheiten im Aussehen der einzelnen Blätter weit weniger auf eine Verschiedenheit in der Behandlungsweise als auf eine Verschiedenheit in der Art des Druckens zurückzuführen sei. Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Annahme betrachtet er die schwarzen Abdrücke eher als die frühen, die silbrigen als die späteren; ferner macht er darauf aufmerksam, wie die Drucker dazu geführt worden seien, durch die Wahl einer wärmeren Druckerfarbe die Wirkung zu steigern und gewissen Schwierigkeiten zu begegnen; endlich bei Gelegenheit der Kreuzigung von 1508 (B. 24, Koehler 45) kommt er ausführlich auf die verschiedenen Verfahren zu sprechen, die das Aussehen der Abdrücke theils absichtslos, theils bewusst beeinflussen, wie das klatschige Drucken (filling), wobei die kleinsten und dichtesten Theilchen

in Folge zu starker Füllung mit Druckerfarbe zusammenfliessen; das theilweise Stehenlassen der Farbe (smudging), zuerst durch Zufall, dann mit Absicht; und endlich das Tönen (tinting), wobei ein leichter Farbhauch über einzelnen Theilen der Oberfläche der Platte stehen gelassen, nicht aber etwa, wie bei dem modernen retroussage, erst neu über solche Theile gelegt wurde.

In VIII endlich werden die Preise der Dürer'schen Blätter zu seinen Lebzeiten zusammengestellt und in IX der Zweck dieser Ausstellung, die eben namentlich die durch den Druck bewirkten Verschiedenheiten bei den einzelnen Blättern darlegen sollte, erörtert. Darauf folgen die Biographical Illustrations, die Bildnisse, Ansichten u. s. w.

Der Katalog beginnt mit 1 (B. 92), dem Gewaltthätigen, als dem frühesten Blatt, das an die Kriegsleute (B. 88) erinnere. Um 1490 oder früher (?).

2. (B. 44). Heilige Familie mit der Heuschrecke. Eye erblickt darin den Einfluss Schongauer's. Um 1494. Galichon's Notiz nicht erwähnt, wonach Gottvater dem Stich Schongauer's B. 8 entnommen ist.

3. (B. 88). Die Kriegsleute. Vor 1497.

4. (B. 93). Das Liebesanerbieten. Um 1496. Wegen der Frivolität des Gegenstandes wird Dürer's Urheberschaft leicht in Frage gezogen.

5. (B. 28). Der verlorene Sohn.

6. (B. 61). H. Hieronymus. Cust weist auf die Abhängigkeit von Barbari hin. Ein paar Kratzer scheinen auf spätere Abdrücke zu deuten.

7. (B. 63). Die Busse des h. Chrysostomus. Vorgeschritten in der Behandlung. [Deshalb vielleicht auch eher um 1500 zu datiren.]

8. (B. 30). Madonna auf dem Halbmond, ohne Krone. [Wohl gleichfalls etwas später].

9. (B. 78). Die kleine Fortuna.

10. (B. 80). Der kleine Courier. Archaistisch, doch weist die Form des Monogramms auf entwickelte Zeit.

11. (B. 95). Das monströse Schwein.

12. (B. 94). Der Spaziergang. Lebendiger Ausdruck der Gesichter und entwickelte Form des Monogramms. Die Inschrift auf Meckenem's Copie ist wohl: „denn ist nicht allzeit Fastabend (statt: fast Abend), der Tod kommt und bringt den Abend" zu lesen.

13. (B. 42). Madonna mit der Meerkatze. Auch hier ist Springer's Hinweis auf Barbari zu beachten. Noch kein Versuch zur Charakterisirung der einzelnen Stoffe, ausser an dem linken Unterärmel.

14. (B. 75.) Die vier nackten Weiber. Von 1497 datirt. Neben der naturalistischen Behandlung macht sich der Einfluss Barbari's bemerklich, besonders durch dessen „Victoria und Fama" (B. 18) vermittelt, wo die Victoria wieder durch die vom Rücken gesehene capitolinische Venus beeinflusst ist.

15. (B. 76). Der Traum. Die Behandlung des Fleisches sorgsamer, aber nicht so lebendig wie auf dem vorigen Blatt. Die Haltung der Göttin

erinnert bereits an die Eva von 1504, die sicher von der Antike beeinflusst ist. [Somit wohl eher schon in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu versetzen.]

16. (B. 71.) Der Raub der Amymone. Bildet mit den beiden vorhergehenden Blättern und dem folgenden eine Gruppe. Stellt vielleicht die Entführung der Syme durch Glaucus dar.

17. (B. 73). Die Eifersucht. Die Dejanira ist aus dem Tritonenkampf Mantegna's entnommen, den Dürer im Jahre 1494 abzeichnete. Siehe Thausing.

18. (B. 20). Schmerzensmann mit ausgebreiteten Händen. (Ob nicht Retberg Recht hat, wenn er das Blatt erst in die Zeit von 1507 verweist?)

19. (B. 55). H. Sebastian am Baum. Auf S. 26 schränkt Koehler Thausing's Behauptung, dass das Blatt schwach als Stich sei, dahin ein, dass es etwas obenhin behandelt sei.

20. (B. 56). Sebastian an der Säule. Die Merkmale, die Bartsch für die beiden Zustände dieses Blattes angiebt, werden hier ergänzt.

Koehler ist geneigt, die drei letztgenannten Blätter nebst seiner No. 26 (s. weiter) den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zuzuweisen, wenngleich er im Einzelnen manche Widersprüche wahrnimmt. Wenn er aber seine No. 20 deshalb verwerfen möchte, weil die alterthümliche, noch an die Apokalypse gemahnende Zeichnung mit der vorgeschrittenen Form des Monogramms nicht recht stimmen will (Seite 26), so geht er zu weit.

21. (B. 85). Die Türkenfamilie. — 22. (B. 84). Der Koch und sein Weib. — 23. (B. 83). Der Bauer und sein Weib. — 24. (B. 86). Die Marktleute. — 25. (B. 29). Maria und Anna. — 26. (B. 87). Der Bannerträger. In dem Andreaskreuz des Goldenen Vliesses erblickt Thausing eine Anspielung auf den Krieg von 1499. — 27. (B. 82). Die Dame zu Pferd und der Landsknecht. — 28. (B. 79). Die Gerechtigkeit.

29. (B. 34). Die Madonna auf der Rasenbank, von 1503. Dieses herrliche Blatt, wie Koehler fast möchte, zu verwerfen, dazu gehört schon mehr als Muth. Die technischen Mängel und die mechanische Strichführung im Gesicht, auf die er hinweist, vermag ich nicht zu erblicken. Koehler tritt übrigens dafür ein, dass das Berliner Exemplar wirklich eines des ersten Zustandes, vor dem Täfelchen, sei. — 30. (B. 101). Das Wappen mit dem Todtenkopf, von 1503. — 31. (B. 100). Das Wappen mit dem Hahn. Vielleicht später als 1503 (?).

32. (B. 57). H. Eustachius. Gleich Thausing um 1504 versetzt.

33 (B. 77). Nemesis. Um 1504. Der Stichelglitscher muss nach der Herstellung einer nur geringen Anzahl von Abzügen entstanden sein. Koehler weist auf die Sorglosigkeit hin, womit Dürer die punktirten Linien in der Vorzeichnung der Wolken stehen gelassen habe, auch nachdem sie durch die endgiltigen Linien nicht vollständig gedeckt worden seien. Die Federskizze, welche Ephrussi und Springer anführen, Lippmann aber nicht ab-

bildet, ist thatsächlich im Britischen Museum vorhanden und echt. Sie stellt im Umriss das auf einer Kugel stehende dicke Modell, nackt und beflügelt, dar, mit viereckigen, recht ordinären Zügen; links daneben der Flügel nochmals grösser mit der Feder gezeichnet. In Folio. Einen angenehmen Anblick gewährt das Blatt freilich nicht, aber interessant ist es in hohem Grade. Das Dürer'sche Zeichen ist von der Hand eines späteren Besitzers aufgesetzt.

Von Nr. 34 ab (B. 1) Adam und Eva, von 1504, seien die Blätter hier nicht mehr vollständig aufgezählt, sondern nur die zu einzelnen von ihnen gemachten Bemerkungen hervorgehoben.

36 (B. 68). Apoll und Diana dürfte trotz der technischen Vollendung, die hervorgehoben wird, etwas früher anzusetzen sein, als hier auf der Grenzscheide der Jahre 1504 und 1505 geschieht.

41 (B. 67). Die Hexe. Deren Gesicht soll an eines in Mantegna's Tritonenkampf erinnern.

42 (B. 54). H. Georg zu Pferde. Wahrscheinlich 1505 begonnen und erst nach der Rückkehr von Venedig beendigt. Siehe Thausing.

43 (B. 53). H. Georg stehend. Gleichzeitig. Beide hängen vielleicht mit der Reorganisation des Georgsordens durch den Kaiser Maximilian zusammen. [Um 1503?]

65 (B. 59). H. Hieronymus. Kaltenadel, hier und da mit dem Stichel verstärkt.

66 (B. 43). Heilige Familie. Kaltnadelarbeit von 1512 oder später. Keine Zustände, sondern nur Verschiedenheiten infolge der Abnützung der Platte.

69 (B. 98). Ritter, Tod und Teufel. Verrocchio's Pferd kann nicht als Vorbild gedient haben, da es die Beine richtig setzt, während das Dürer'sche, gleich denen der meisten Bildhauer, hierin vollkommen von der Natur abweicht, wie Mr. Muybridge nachgewiesen hat.

71 (B. 60). Hieronymus im Gehäus. Bildet mit den beiden anderen zusammengehörenden Darstellungen eine Folge von Bildern gewisser Seelenstimmungen, die durch die Art der Anordnung, Beleuchtung und Durchführung dem Beschauer noch näher gebracht werden, so dass sie als richtige „Stimmungsbilder" wirken, wie dies auch Lippmann in seinem „Kupferstich" S. 52 fg. angedeutet hat.

81 (B. 22). Der Schmerzensmann, Radirung. Ob auf Eisen oder auf Kupfer ist noch unentschieden. (Nach Sandrart auf Eisen.) Keine Zustände, sondern nur eine fremde Retusche (Passavant's IV. Zustand, wozu sein III. nur einen Druckversuch darstellt), da Pass. II. Zust. nur auf der Abnutzung der Platte beruht.

85 (B. 70). Der Verzweifelte. Mit Retberg wohl erst um 1516 zu versetzen, da es in technischer Hinsicht bereits die beste, zarteste seiner Radirungen ist. (Sandrart bezeichnet B. 70, 72 und ein drittes als auf Zinn ausgeführt.)

88 (B. 23). Der Degenknopf. Wohl um 1518. Mit einer Lichtdrucktafel, die das Original und zwei Copien vergrössert zeigt, sowie einer besonderen Darstellung der Erkennungszeichen.

102 (B. 107). Erasmus von Rotterdam. Von Luther in seinen Tischgesprächen erwähnt, wie Kaufmann anführt.

103 (B. 81). Der grosse Courier. Verworfen.

106 (B. 62). H. Hieronymus, Niello. Verworfen.

107 (B. 65). Parisurtheil. Verworfen. Nach Galichon ist die mittlere der Göttinnen nach der grossen Fortuna copirt.

109 (P. 109). Kreuzigung, im Umriss. Verworfen.

110 (P. 110). Bekehrung Pauli. Verworfen.

111. Damiano de Goes. Nach Ephrussi aus Galle's Icones.

W. v. Seidlitz.

Zeitschriften.

Archivio storico dell' Arte diretto da Domenico Gnoli. Serie seconda, Anno II. 1896. Roma, Danesi editore 1896. 484 u. XXV SS. gr. 4⁰ mit zahlreichen phototypischen Illustrationen.

Der letzte Jahrgang unserer Zeitschrift beginnt mit einer durch drei ihrer Hefte gehenden Studie G. Frizzoni's über Lotto, in der dieser feine Kenner norditalienischer Malerei unter Anlehnung an die vor Kurzem veröffentlichte Berenson'sche Monographie über den Meister ein Bild seines wechselvollen Schaffens entwirft. Sein Urtheil über jene fasst er in den Satz zusammen: „Was die Urtheile und Ansichten, die der Verfasser ausspricht, betrifft, so werden sich dagegen Einwendungen wohl erheben lassen, es wird sich ihnen vielleicht der Vorwurf allzu subjectiver und nicht genügend ausgereifter Kriterien machen lassen: nichtsdestoweniger nimmt die neue Publication, wie sie vor uns liegt, einen würdigen Posten unter den historisch-kritischen Monographien ein." Besondern Werth gewinnt der Aufsatz Frizzoni's durch die Beigabe einer Menge Illustrationen nach Werken des Meisters, worunter manche, die im Berenson'schen Bande fehlen und auch im Handel nicht erhältlich sind. Leider müssen wir auch gegenüber der Mehrzahl von ihnen unsern wiederholt ausgesprochenen Tadel, dass der Verleger diesem Theile des Archivio nicht die nöthige Sorgfalt zuwendet, wiederholen, ein Tadel, dessen Berechtigung durch den Umstand erhöht wird, dass seine Fähigkeit, Treffliches zu leisten, durch andere Publicationen seines Institutes ausser Zweifel gestellt erscheint. Die Redaction einer so vornehmen, und wenn auch langsam, doch immer mehr zur Geltung kommenden Zeitschrift, wird sich wohl nicht länger den Anforderungen verschliessen können, die in dieser Richtung an ein Organ, das die italienischen Kunstinteressen in erster Reihe vertritt, mit Recht gestellt werden dürfen. — Das Oeuvre des fruchtbaren Meisters wird von Frizzoni, über die bei Berenson als ihm gehörig aufgezählten Werke hinaus um folgende interessante Bilder vermehrt: einer Madonna mit Kind, von

drei Engeln umschwebt, in der städtischen Galerie von Osimo, einem überaus charakteristischen und lieblichen Erzeugniss seiner besten Epoche (c. 1530); dem männlichen Portrait in dreifacher Ansicht der k. k. Museen zu Wien, das dort unter Tizian's Namen geht, aber schon vor einiger Zeit von Prof. Wickhoff für Lotto in Anspruch genommen wurde; dem kleinen hl. Hieronymus der Sammlung Weber in Hamburg, der dort als ein Werk der fiorentinischen Schule vom Ende des Quattrocento katalogisirt wird; endlich dem von Frimmel in der Bruckenthal'schen Galerie zu Hermannstadt entdeckten, späten hl. Hieronymus.

D. Sant' Ambrogio agnoscirt in einem Aufsatz über ein kleines Elfenbeintriptychon im Bargello (No. 1798 der Elfenbeinwerke) dieses als eine Arbeit desselben Baldassare degli Embriachi oder Ubriachi aus Florenz vom Ausgang des 14. Jahrhunderts, den er schon früher als Schöpfer des grossen Elfenbeintriptychons erkannt hatte, das einst den Hauptaltar der Certosa von Pavia schmückte und jetzt in der Sacristei daselbst bewahrt wird, — wie auch der beiden Schreine, die für dieselbe Abtei gearbeitet wurden, und wovon sich gegenwärtig noch Theile in Privatbesitz zu Mailand befinden (s. Repertorium XIX, 202). Dem gleichen Meister gehört auch das grosse Triptychon aus der Abtei von Poissy im Louvre und das kleine des Berliner Museums (No. 548 des Katalogs) an, das 1857 in Brüssel erworben wurde. So feiert durch Sant' Ambrogio's glückliche Entdeckung der bisher unbekannte Meister einer in ihrem Stilcharakter und ihrer technischen Behandlung enge zusammengehörigen Gruppe von Elfenbeinwerken seine Auferstehung. In einer zweiten Studie desselben Jahrgangs unterzieht der Verfasser sodann das ebenerwähnte Triphtychon des Louvre einer eingehenden Prüfung und Beschreibung und kommt auf Grund derselben zu dem Ergebniss, dass ausser den oben angeführten Arbeiten auch noch ein zweites kleines Triptychon im Louvre (Sammlung Sauvageot), zwei sechseckige Kästchen mit Scenen aus der Griseldis- und Paris-Sage ebendort, ein gleiches mit Darstellungen der Fabel von Pyramus und Thisbe in der Nationalbibliothek zu Paris, endlich ein Triptychon mit Scenen aus dem Leben Christi im Musée de Cluny dem gleichen Meister bezw. seiner Werkstatt zugeschrieben werden müssen.

Höchst interessant in seinen Ergebnissen und von gründlichstem ausgebreitetstem Studium des Gegenstandes zeugend ist eine durch zwei Hefte gehende Studie Ferd. Mazzanti's über die ornamentale Sculptur Rom's vom 4. bis 12. Jahrhundert. Der Verfasser, der eine grössere Arbeit über das in Rede stehende Thema vorbereitet, zeigt an zahlreichen, durch viele Illustrationen verdeutlichten Beispielen, wie sich durch all diese lange Epoche der fragliche Kunstzweig stets auf den Spuren der antikrömischen Ornamentation bewegte, bald mit mehr, bald mit weniger engem Anschluss an dieselbe, — und wie der vielseitig behauptete entscheidende Einfluss der byzantinischen Kunst auf denselben in Wirklichkeit bei genauerer Prüfung auf ein Minimum zusammenschrumpft. Namentlich wird auch das organische Herauswachsen der sog. cosmatesken Kunst aus der

Decorationssculptur der ihr vorangehenden Jahrhunderte überzeugend dargelegt. Erst später und auch da nur in den süditalienischen Kunststätten dringen byzantinische und maurische Elemente in jene, ursprünglich Rom eigenthümliche Kunstübung ein.

Diego Angeli giebt die Geschichte der von Matteo Palmieri für seine Familiencappelle in S. Pier maggiore zu Florenz gestifteten Himmelfahrt Mariae, die bis auf unsere Tage für ein Werk Botticelli's gehalten, erst jüngst — zuerst von A. Schmarsow — als ein solches Franc. Botticini's erkannt wurde. Wir erfahren übrigens aus dem Aufsatze nichts, was nicht auch schon — nur weniger weitläufig — in Ullmann's Buch über Botticelli zu lesen wäre.

Franc. Malaguzzi Valeri liefert auf Grund urkundlicher Funde werthvolle Daten über die Erbauung der Kirche Corpus Domini (La Santa) in Bologna, namentlich über die Ausschmückung ihrer Façade, die gegenwärtig übereinstimmend dem Sperandio zugeschrieben wird, obwohl dafür kein documentarisches Zeugniss, sondern nur die Stilanalogie mit andern authentischen Werken des Meisters spricht. Im Verlaufe seiner Mittheilungen führt dann Malaguzzi als Arbeiten, die ihm auch zuzutheilen wären, an: die Terracottafriese am Porticus von S. Giacomo und im Hof von Pal. Bevilacqua-Sanuti, und die Marmorbüste Andrea Barbazzi's in der Familiencapelle zu S. Petronio, und publicirt bisher unbekannte Documente über eine verschollene Medaille, die Sperandio für einen Kaufmann Giac. dal Gilio 1474 ausführte, sowie über eine Unterstützung, die der Meister 1486—88 mit 40 Lire jährlich aus öffentlichen Fonds erhielt, weil er in dürftige Verhältnisse gerathen war.

E. Jacobsen macht uns in einem ausführlichen Aufsatze mit den Schätzen bekannt, die durch die munificente Schenkung der Herzogin von Galliera und ihres Sohnes Eigenthum der Stadt Genua geworden und nun in den beiden Palästen der Brignole-Sale, dem Pal. Rosso und Pal. Bianco in Via Nuova der öffentlichen Besichtigung zugänglich sind. Das Cinque- und Seicento herrscht in den Gemälden mit wenigen Ausnahmen vor — sowohl der Quantität als der Qualität nach. Von Erzeugnissen früherer Epochen sind nur einige altniederländische Bilder ersten Ranges da, — die italienischen Quattrocentobilder bieten nichts Hervorragendes.

D. Sant' Ambrogio führt in einer Studie über den Altarvorsatz von Vighignolo dasjenige weiter aus, was er schon früher an anderem Orte darüber vorgebracht hatte. Da wir über seinen Fund an dieser Stelle schon berichtet haben (XIX, 167), so brauchen wir hier nicht nochmals darauf einzugehen, umsomehr, da er nichts wesentlich Neues vorbringt.

A. von Erbach-Fürstenau reproducirt und commentirt die Miniaturen eines in der Nationalbibliothek zu Madrid bewahrten Codex des apokryphen Nicodemusevangeliums, indem er dessen Wichtigkeit als Quelle der frühmittelalterlichen Bibelillustration nachweist. Gedachter Codex wird von ihm für italienischen Ursprungs vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts

erklärt, doch ist er nicht im Stande, die Schule, aus der dessen Illustration hervorgegangen, näher zu bestimmen.

Eman. Löwy bespricht einige Compositionen Raffael's, in denen er sich von Denkmälern der Antike inspiriren liess, namentlich die Vorlage zu Marcanton's „Urtheil des Paris", die „Vision Ezechiel's" und das Bronzerelief der „Samaritanerin am Brunnen" am Altar der Chigikapelle in S. Maria del popolo. — Ugo Ojetti macht uns mit kürzlich in einer Capelle in Castel Ritaldi bei Spoleto aufgedeckten Fresken von Tiberio di Assisi bekannt. — Luigi Fumi giebt die Geschichte der Entstehung des Baues und der modernen Restaurirung des päpstlichen Palastes (Pal. Soliani) zu Orvieto, dessen Gründung Bonifaz VIII. zu danken ist, und Paolo Fontana agnoscirt eine Predella der Galerie Oggioni in der Brera (No. 11, als Scuola toscana katalogisirt) mit Scenen aus dem Leben der hl. Cristina, als Werk Luca Signorelli's, und zu dem Bilde im Pal. Mancini zu Città di Castello gehörig, das die Krönung Mariae mit vier Heiligen darstellt. Die Beigabe einer Reproduktion der in Rede stehenden Predella hätte Denen, die nicht in der Lage sind, die Ausführungen des Verfassers vor dem Original zu controlliren, diese Aufgabe, wenigstens bis zu gewissem Grade, auch in der Ferne ermöglicht.

C. Loeser führt uns in einem sehr lebendig und mit genauer Kenntniss des Stoffes geschriebenen Aufsatze die vorzüglichsten der Bilder italienischer Schulen vor, die die neugegründete Galerie zu Strassburg zieren. Es wäre zu wünschen, wenn wir über die nicht minder interessanten Gemälde anderer Schulen, wovon die Sammlung eine nicht geringe Anzahl besitzt, von berufener Feder bald eine ähnliche Arbeit zu lesen bekämen.

Fed. Hermanin untersucht in eingehender Analyse die Einflüsse Pinturicchio's und Sodoma's in den Frühwerken Bald. Peruzzi's, — den Fresken im Chor von S. Onofrio und denen der zwei Capellen von S. Pietro in Montorio, wobei er bezüglich der ersteren zu dem Ergebniss gelangt, dass sie durchaus von dem Meister herrühren, während in den letzteren nur die Tugenden und Sibyllen an der Oberwand sein Werk, — die Krönung Mariae im Halbrund der einen Capelle aber die Arbeit eines geringen Werkstattgehilfen seien. Es hat uns gewundert, in der Studie des Verfassers die tüchtige Untersuchung A. Weese's über die Jugendwerke Peruzzi's mit keinem Worte erwähnt zu finden, obwohl er in Vielem zu den gleichen Ergebnissen gelangt, wie sein Vorgänger. Dass er sie nicht gekannt habe, ist bei dem Umstande, als er Schüler Ad. Venturi's ist, kaum anzunehmen. — D. Sant' Ambrogio giebt eine Sammlung sämmtlicher an und in der Certosa von Pavia, an Wänden, Sculpturen, Fresken und Tafelgemälden vorhandenen Inschriften, die wohl in einem Spezialwerke über jenes Denkmal an ihrem Platze wäre, in unserer Zeitschrift aber uns andern wichtigeren Beiträgen von allgemeinerem Interesse zu viel des disponiblen Raumes wegzunehmen scheint.

Giulio Urbini beginnt eine Artikelreihe über die Kunstwerke von Spello, die erst im nächsten Jahrgange des Archivio ihren Abschluss finden

wird. In diesem ersten Theile beschreibt er die Fresken und Tafelbilder Pinturicchio's in S. Maria maggiore, welche Kirche bekanntlich an Arbeiten des Meisters besonders reich ist. Ueber die vorjährige Ausstellung von Werken der kirchlichen Kleinkunst zu Orvieto, die an Reichthum und Interesse alle ähnlichen bisherigen Veranstaltungen in Italien übertroffen zu haben scheint, unterrichtet uns E. Berteaux in einem sehr lehrreichen und an Neuigkeiten über die betreffenden Zweige der Kunstübung, namentlich die kirchliche Goldschmiedekunst reichen Artikel, und endlich widerlegt D. Sant' Ambrogio im letzten Beitrag des laufenden Jahrgangs die neuerdings aufgetauchte Hypothese, als ob der von ihm wiederaufgefundene Altar zu Carpiano (wovon wir im Repertorium XVII, 249 und XIX, 292 wiederholt berichtet haben) nicht der ehemalige Hauptaltar der Certosa von Pavia, sondern ein Grabmal gewesen wäre.

An neuem urkundlichem Material zur Kunstforschung bietet der in Rede stehende Band des Archivio nicht so viel und so Wichtiges, wie manche seiner Vorgänger. Hervorzuheben sind: die Fortsetzung der Regesten über die Bauarbeiten am Castel zu Trient von H. Semper; die Rechnungsbelege über ein von Gaud. Ferrari im Verein mit dem Maler Fermo Stella von Caravaggio und dem Paveser Holzbildhauer Angelo Maino in den Jahren 1520—26 in Morbegno (Veltlin) ausgeführtes grosses Altarwerk, das an Ort und Stelle noch vorhanden ist, mitgetheilt von G. F. Damiani, und die von N. Scognamiglio zum ersten Mal im Wortlaut publicirten Documente aus dem Florent. Staatsarchiv, die sich auf die Inhaftnahme Leonardo da Vinci's vom 9. April bis 7. Juni 1476, wegen eines ihm zur Last gelegten Vergehens gegen die Sittlichkeit beziehen. Die Geheimnissthuerei, womit man diese Urkunden bisher verhüllen zu müssen meinte, erweist sich nunmehr als gänzlich unnöthig: die Unschuld des jungen Meisters geht aus der anonymen Denunciation rein hervor.

C. v. Fabriczy.

Ausstellungen.

Paris. Exposition des portraits de femmes et enfants.

Kein wirksameres Unternehmen konnte die Société philanthropique zur Erreichung ihrer wohlthätigen Zwecke veranstalten als die Ausstellung von Frauen- und Kinderbildnissen, die am 30. April in der École des beaux-arts eröffnet wurde. Die Bildnisse schöner Frauen und ihrer reizenden Kinder befriedigen nicht nur eine gewisse, rückwärts gewandte Neugierde, sondern bieten auch, mit wenigen Ausnahmen, „la vision la plus délicieuse dont les yeux de Français puissent se réjouir". Und ausserdem war das in Sachen des guten Geschmackes tonangebende London bereits 1894 und 1895 mit den Ausstellungen der Fair women und Fair children vorangegangen, so dass man nicht säumen durfte, es den Nachbarn jenseits des Canals gleich zu thun. Entscheidend für den glänzenden Erfolg dieser Ausstellung war schliesslich aber doch der Reichthum der Pariser Privatsammler, die eine Ehre darein gesetzt hatten, mit ihren Schätzen die Noth armer Wittwen, hilfloser Frauen und verlassener Kinder zu mildern. Nicht ganz günstig erschien allein die Wahl der Ausstellungsräume in den etwas dämmerigen, durch Scheerwände zu Cabinetten eingetheilten Vorderräumen der École des beaux-arts, die mit den grossen Atelierfenstern auf den Quai Malaquais hinausblicken.

Den Kern der Ausstellung bildete eine reiche Auswahl von Bildnissen der französischen Schule, die von dem noch immer in mystisches Dunkel gehüllten Clouet bis zu den Modeportraitisten der neuesten Zeit in glänzender Uebersicht vertreten war. Bei dem etwas geringschätzigen Interesse, mit dem die heutige Kunstforschung noch immer auf die französische Schule der verflossenen Jahrhunderte blickt, erzwangen sich allerdings die frühen Italiener und die alten Niederländer bei weitaus geringerer Quantität um so lebhaftere Antheilnahme. Nicht oft sind diese Werke, ungeachtet der Bereitwilligkeit, mit der die meisten französischen Sammler ihre Kunstwerke zugänglich halten, so bequem neben einander zu studiren. In dieser Ausstellung kam noch der Reiz hinzu, beobachten zu können, wie sich die verschiedenen Nationen der Bildnissmalerei gegenüber stellen, worauf sie beim Portrait ausgehen, was ihnen unerlässlich erscheint zur Erreichung ihres Zweckes: der vollkommenen Illusion der Wirklichkeit. In den engen

Grenzen der Wiedergabe des menschlichen Antlitzes suchen sie mit den gleichen Mitteln zu wirken wie bei den Aufgaben monumentaler Malerei. Der Italiener wahrt überall den Adel und den grossen Zug der konturirenden Linie, der Holländer strebt nach Intimität, Treue der Erscheinung und farbiger Harmonie, mit verwegenen Pinselstrichen schliesst der Spanier die Formen zusammen, der Engländer dämpft vornehm Ton und Vortrag und ist nur der liebevolle Beobachter einer naiven Natürlichkeit, die sich zwanglos giebt, weil sie sich unbeobachtet glaubt. Der Franzose opfert Alles, auch die unmittelbare Aehnlichkeit, dem Effect des ersten Anblickes, er schmeichelt bewusst und trägt sein launisches Temperament als einen persönlichen Ausdruck in die fremde Individualität. Er stellt die Personen auf die Bühne und giebt ihnen eine nach seinem Geschmack verführerische Pose.

Das älteste historische Document der Bildnissmalerei auf dieser Ausstellung war wohl das Portrait einer jungen Florentinerin von Fra Filippo Lippi (No. 139, Sammlung Dreyfuss). Augenscheinlich nur der Ausschnitt aus einer grösseren Composition des Frate, auf der die Madonna unter einem Thorbogen mit Ausblick in die offene Landschaft dargestellt war, trägt das Portrait die wohlbekannten Züge der Lucrezia Buti und erinnert so stark im Ausdruck und in der Technik an die Madonna des berühmten Tondo mit der Geburt der Jungfrau im Palazzo Pitti, dass, spräche nicht die architectonische und landschaftliche Umgebung des Kopfes gegen eine solche Annahme, man geneigt sein möchte, in dem Bildnisse eine Studie zu jener Madonna zu erkennen. Gleichfalls der Florentiner Schule gehörten die beiden Frauenbildnisse Ghirlandajo's an (No. 73 u. 74), die der Katalog wohl nur irrthümlich dem Sohne Ridolfo an Stelle des Vaters Domenico zuschreibt. Zwei starke zeichnerische wie coloristische Gegensätze treten in diesen Gemälden auf. Während das eine (No. 74, Sammlung Dreyfuss) bei gewissenhafter Durchführung und leider stark nachgedunkelter Farbe einen Profilkopf in der Art des sogenannten Simonettaportraits darstellt, scheint das andere (No. 73, Léop. Goldschmidt) mit seinem hellen Colorit, in dem das etwas giftige Grün des Gewandes vorherrscht, in gerader Linie den Chorfresken von Sta Maria Novella zu entstammen. Neigt das eine mehr zu der strengeren Formengebung Botticelli's, so zeigt das zweite die geübte Hand eines mit den Hauptformen frei schaltenden Frescomalers; das eine steht dem Anfang, das andere dem Ausgang der künstlerischen Thätigkeit Ghirlandajo's näher. — In die Ferraresische Schule mit ihrem gedämpften Colorit und ihrem strengen Umriss führt Cossa's Doppelbildniss des Herzogs Giovanni II Bentivoglio und seiner Gemahlin (No. 37, Samml. Dreyfuss). Vor dunklem Vorhang, der seitlich etwas zurückgerafft, mit einem schmalen Spalt auf die tief unten liegende felsige Flusslandschaft schauen lässt, steigen, von energischem Kontur umschlossen, die Profilbilder des Herrscherpaares einander zugewandt bis zur Brusthöhe empor. Scharf zeichnet sich das bleiche Fleisch gegen den tieffarbigen Grund. Der Auffassung nach erinnert das Doppelbild an Piero della Francesca's

urbinatische Herrschaften in den Uffizien; in der Zeichnung und in der farbigen Haltung offenbart es die gleiche Hand, wie das längst mit Recht Cossa zugeschriebene, A. F. P. signirte Jünglingsportrait des Museo Correr zu Venedig, das jedoch besser erhalten, den edelsteinartigen Glanz der Farben vor den Pariser Bildnissen voraus hat. — Die Mailändische Schule vertritt Ambrogio de Predis mit zwei Arbeiten. Die eine stellt eine junge Frau in Vorderansicht dar (No. 1, Samml. Dreyfuss) trefflich erhalten und tief im Ton, bestimmt in der Zeichnung und ohne die Trockenheit der Farbe, die den Meister oft kennzeichnet. Unzweifelhaft stand er bei diesem Bildniss unter Lionardo's Bann, von dem er die leise schwellenden Formen und das leuchtende Helldunkel übernommen hat. Weniger von dieser Einwirkung macht sich in Ambrogio's zweiter Arbeit geltend, dem Portrait der Bianca Maria Sforza (No. 2, Marquise Arconati-Visconti). Dem Lippmann'schen Exemplar sieht das Pariser zum Verwechseln ähnlich. Wie dieses zeigt es die scharfe Profilstellung, das kaum modellirte, weiche, in der Wirkung einer Intarsia nahe kommende Fleisch, die etwas stieren Augen, den aufgeworfenen Mund und den reichen Schmuck der steif herabhängenden Haare, die in einen mit Perlschnüren umwundenen Zopf enden. Die tiefen Farben des Gewandes lösen sich nur schwer aus dem dunklen Grunde. Bei gleichen Maassen (0,47 × 0,36) vermuthe ich in diesem Portrait das unter Lionardo's Namen als Bildniss der Laura Petrarca's 1880 auf der Auction San Donato-Demidoff (No. 369) versteigerte Frauenbildniss.

Die älteren nordischen Schulen waren in etwas grösserer Anzahl als die italienischen, aber in durchaus ebenbürtiger Qualität vertreten. Unter dem irrigen Namen des Pseudo-Mostaert erschienen zwei Bilder vom Meister der weiblichen Halbfiguren (No. 152 u. 153). Das eine (No. 152, Mme Lelong) stellte eine junge Frau in schmuckloser klösterlicher Tracht dar, die in der Stille eines umfriedeten Gärtleins sich beschaulicher Lectüre überlassen hat. Das zweite Bildniss (No. 153, M. Le Roy) trug im Katalog die Bezeichnung „Marguerite d'Autriche" und entsprach in Farbe, Ausführung und zierlicher Tracht ganz den musicirenden Mädchen der Galerie Harrach, von denen der unbekannte Meister seinen Namen führt. Vor einem Tische sitzend, halbseitlich nach links gewandt, ist die reich gekleidete junge Frau in die Betrachtung eines illuminirten Buches vertieft, dargestellt; vor ihr steht ein Salbgefäss von sorgfältigst ciselirter Metallarbeit, bestimmt, die fromme Leserin in andachtvolle Beziehung zur bussfertigen Magdalena zu bringen. Die Sammlung Vieweg in Braunschweig besitzt ein verwandtes Bildniss, das sich neben manchen Abweichungen namentlich durch die hinzugefügte Landschaft von dem Pariser unterscheidet. Dieses stammt aus Spanien, während das Vieweg'sche Exemplar 1876 auf der Versteigerung der Sammlung Ruhl als ein Werk Barend's van Orley auftrat und ebenso irrthümlich von Johanna Schopenhauer als Laura Petrarca's bezeichnet wurde. Doch unterscheidet sich dieses Exemplar durch seine kleineren Masse von dem Pariser. Es mag einstweilen dahin gestellt bleiben, ob überhaupt in einem und in welchem der beiden das Original des Meisters der Halbfiguren zu erkennen ist.

Das Hauptstück der vier ausgestellten van Dyck's war das lebensgrosse Portrait der Marchesa Spinola mit ihrer Tochter, das, noch in Genua enstanden, den Meister auf der Höhe seiner Kunst zeigt, wo sich im Ausdruck Liebenswürdigkeit und Vornehmheit in ebenso unvergleichlicher Weise mischen, wie in der farbigen Erscheinung Leuchtkraft und Discretion. Von Rembrandt interessirte ausser zwei Bildnissen seiner ersten Periode das Portrait des Sohnes Titus Rembrandt, bezeichnet Rembrandt f. 1655. (No. 169, Rod. Kann.) Ich weiss nicht, worauf sich diese Namengebung gründet; Bode hat sie nur als Vermuthung ausgesprochen. Jedenfalls steht dieses Bildniss, auch in Hinsicht auf das Modell, ganz ausserordentlich dem lesenden Jüngling im Wiener Hofmuseum nahe. Bei grösserem Reichthum in der Tracht, durch die Perlenschnur um den Hals, und die weisse Feder auf dem schwarzen Barett, gehört es in jene Reihe von Bildnissen, die in den vorgeschrittenen Zeiten der Wirksamkeit Rembrandt's durch den Zauber ihrer Beleuchtung und die Kraft ihres Colorits einen erfreulichen Gegensatz zu einförmig grauen und handwerksmässig breit behandelten Bildnissen eben der Jahre 1655—57 bilden. Bedeutender noch als dieses Knabenbildniss erschien das Portrait einer alten sitzenden Frau, wie sie Rembrandt öfters gemalt hat und in dem man so gern die Züge seiner Mutter erkennt (No. 167, Jules Porgès). Im bequemen Lehnstuhl, mit Kopftuch und warmem pelzgefüttertem Gewande, die rechte Hand vor die Brust, die linke mit der Brille auf ein dickes Buch gelegt, schaut die alte Frau, bis zu den Knieen sichtbar, mit müden Augen vor sich hin. In mancherlei Aeusserlichkeiten des Motivs dem Petersburger Bildnisse der sog. Mutter Rembrandt's nahe stehend, weist doch die technisch breite Behandlung des Bildes und das wirksame Spiel von Hell und Dunkel auf eine spätere Zeit des Künstlers, als das um 1638 entstandene Petersburger Bild. Man wäre geneigt es an den Ausgang der sog. Periode des farbigen Helldunkels zu setzen und es somit bis auf wenige Jahre Unterschied dem Knabenbildnisse zu nähern; es ist noch empfundener und künstlerisch reicher als dieses. Die flott zusammengestrichenen Kinderköpfe von Frans Hals (No. 89—91), das Frauenbildniss von Rubens (No. 197), zwei Frauenbildnisse von van Keulen (No. 21), das Portrait der Lady Carlyle von Coques (No. 35), das kleine Mädchen in dem grossen Format von Cuyp (No. 39) und das Bildniss des kleinen Prinzen von Oranien von Maes (No. 144) repräsentirten ihre Meister würdig, ohne durch überraschende Qualitäten ein besonderes Erstaunen zu bereiten.

Von den Spaniern fand man nur Velazquez mit dem Bildnisse einer kleinen Infantin (No. 205) und Goya mit drei Portraits (No. 75—77) vertreten, die ausser den bekannten, immer aufs Neue geschätzten Eigenschaften durch Rassenverwandtschaft ungemein die Blicke auf sich zogen.

Dass diese Ausstellung bestimmt war, ein entscheidendes Werthurtheil über französische und englische Bildnisskunst herbeizuführen, sah man aus der Fülle der Werke, mit denen die beiden Nationen vertreten waren. Bei den Franzosen überwog die lange Reihe der Namen. Selbst die beiden

productivsten Portraitisten der französischen Kunst, Largillière und Nattier, waren nur mit einer verhältnissmässig bescheidenen Zahl ihrer Arbeiten vertreten. Sonst wäre es auch unmöglich gewesen, in dem knappen Raum dieser paar Säle ein so anschaulich belehrendes Bild der französischen Kunstentwicklung auf diesem Felde zu bieten. Es gehört schon etwas französisches Nationalbewusstsein dazu, um in den ausgestellten Arbeiten der Schule Clouet's (meist aus dem Besitze der Generalin Lhériller) die Delicatesse und die feine Charakteristik zu entdecken, die aus der langweiligen Sauberkeit dieser Arbeiten spricht. Zur Zeit, da diese Werke entstanden, malte drüben jenseits des Canals Holbein die englische Hofgesellschaft mit weit überlegenem malerischem Können und einer Grosszügigkeit der Charakteristik, die niemals von französischer Seite erreicht worden ist. Die Modelle selbst wiesen bald genug der französischen Malerei den Weg, den sie bis heute kaum verlassen hat. „La plupart des femmes ne savent ce que c'est que de se faire peindre telles qu'elles sont; elles ont une idée de la beauté à laquelle elles veulent ressembler: c'est leur idée qu'elles veulent qu'on copie, et non pas leur visage". Dieser Ausspruch Mignard's enthält geradezu das Programm der französischen Bildnissmalerei. Bei der Aufmerksamkeit, die französische Fachzeitschriften gerade diesem Theile der Ausstellung angedeihen liessen, genügt es, auf einige wenige Arbeiten zu verweisen. Mignard's bestes Bildniss war das der Mme de Montespan, ganz Würde und ceremonielle Anmut. Ein treffliches Beispiel für die Art des François de Troy, der weit über das Repräsentationsbild Mignard's hinausgeht, war das Portrait der Marie Therèse von Bourbon als Venus auf einem Muschelwagen mit Amor auf ihrem Schosse (M. F. Sangnier). Die Eleganz, die Schmeichelei und die leuchtende Pracht reich gefalteter Stoffe sind hier bereits Ziel und Zweck der Darstellung geworden. In Nattier feiert diese Richtung ihren Triumph; die allegorische Beziehung ist bei ihm so weit getrieben, dass einige seiner Bildnisse, z. B. das der Mad. de Flavacourt oder der Duchesse de Châteauroux geradezu die Bezeichnung „Le Silence" und „Le point du Jour" führen. Rosalba Carriera fehlte nicht mit ihren blonden Pastells, Drouais mit hübschen Kinderbildnissen; der seltene Perroneau, Latour und Fragonard zeigen, wie sich die decorative Richtung im Portrait noch bis an das Ende des 18. Jahrhunderts erhält.

Unter Greuze's Malereien fiel vor allem die „junge Wittwe" (No. 78) auf, die, schon von der Ausstellung der Fair woman bekannt, inzwischen aus dem Besitze des Baron Hirsch in den Léopold Goldschmidt's gekommen ist. Daneben behauptete sich mit Glück das „Kind mit der Taube" (No. 87). David als Portraitist ist immer ein erster Künstler; seine beste Arbeit auf dieser Ausstellung war wohl das Portrait der Mlle Charlotte du Val d'Ogues: ein junges Mädchen, das, weissgekleidet, die Zeichenmappe auf den Knieen, in ärmlicher Behausung vor einem hohen Fenster mit zersprungener Scheibe sitzt. Ihre Lieblichkeit verleiht dem kahlen Raume mit seinem reizlosen Ausblick auf die höher gelegene Gasse

Wohlbehagen und Wärme wie das von hinten einfallende Sonnenlicht, das ihre Ringellocken und ihren anmuthig vorgeneigten Körper umspielt. Baron Gérard's Duchesse de Montebello mit ihren Kindern (No. 70) zeigte in grossem Format die vornehme Farbe und die elegante Zeichnung dieses besten David-Schülers.

Dem starken Aufgebot der französischen Maler standen auf englischer Seite fast nur die drei Hauptmeister Lawrence, Gainsborough und Reynolds gegenüber, Lawrence mit elf, Gainsborough mit acht und Reynolds mit vierzehn Werken. Ihr Sieg über die Franzosen war ein entscheidender und allgemein anerkannter. Das Unmittelbare der Auffassung, die intime Charakteristik, die unaufdringliche Vornehmheit der Composition und eine Stoffmalerei, wogegen die französische als Theaterplunder erscheint, befriedigen in den Bildnissen dieser Meister ebenso sehr das historische Interesse wie die künstlerischen Ansprüche. Bildnissen wie Gainsborough's „blue boy" und Mistress Jordan (ausgestellt 1894 auf der fair Woman Exhibition in London und in den Besitz von Baron Ed. Rothschild übergegangen), Lawrence's „Miss Siddons" oder Reynolds' „Geschwistern im Park" hat die französische Kunst in keiner Zeit etwas Gleichwerthiges entgegenzustellen. *Hans Mackowsky.*

Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig, Juni bis October 1897.

1. Mittelalterliche Gegenstände.

Auf der nunmehr geschlossenen Ausstellung im Leipziger Grassi-Museum befanden sich eine Reihe mittelalterlicher Kunstwerke, die es recht wohl verdienen, in dieser Zeitschrift für die Forschung festgehalten zu werden, ehe sie wieder dem Auge entschwinden. Weniger ja als auf irgend einem andern Gebiete der Kunstgeschichte haben sich die Werke der mittelalterlichen Kleinkunst bisher einer systematischen Sammlung und Sichtung zu erfreuen gehabt, und man muss es mit Freuden begrüssen, wenn unsere Kenntniss derselben bei solcher Gelegenheit bereichert wird, wo die sonst der Oeffentlichkeit meist verborgenen Schätze der Privatsammlungen und der oft noch viel schwerer zugänglichen Kirchentresors ans Tageslicht kommen. Die Leipziger Ausstellung bot ausserdem unter diesen mittelalterlichen Kunstwerken auch einige profanen Ursprungs, die bei der ausserordentlichen Seltenheit erhaltener, ausserkirchlicher Gegenstände des Mittelalters doppelt werth sind, bemerkt zu werden, zumal die hier vorgeführten Stücke in der Litteratur bisher meines Wissens noch nicht verarbeitet sind.

Wenn wir, von einigen spätmittelalterlichen Glasscheiben absehen, von denen die Maria im Strahlenkranze aus der katholischen Kirche zu Leipzig (No. 879 des Katalogs „Niederländische Arbeit um 1500") — falls sie echt ist — die höchste Beachtung verdient, und wenn wir diejenigen Gegenstände aus den verschiedensten Materialien bei Seite lassen, die zwar

inhaltlich noch den Gedankenkreisen des Mittelalters angehören, in der Form aber den nachmittelalterlichen Jahrhunderten zuzuweisen sind, so vertheilen sich die hier zu besprechenden Werke nur auf zwei der 11 nach dem Materiale geschiedenen Abtheilungen des Kataloges, nämlich auf die der goldenen und silbernen Geräthe und auf die der Elfenbein-Arbeiten.

Beginnen wir mit dem ersten Stück der ersten Abtheilung, dem mit Recht viel bemerkten Glanzstück der ganzen mittelalterlichen Reihe und einem der interessantesten Stücke der ganzen Ausstellung überhaupt, dem herrlichen romanischen Speisekelch aus dem Cisterziensernonnenkloster Marienstern bei Kamenz. Es ist einer der wenigen auf deutschem Boden erhaltenen Henkelkelche, wie sie vor der Einführung der Kelchentziehung zur Austheilung des Sacraments an die Laien im Gebrauch waren, und zugleich wohl einer der spätesten derselben, denn mit dem Ende des 13. Jahrhunderts war die Kelchentziehung — in Deutschland wenigstens — fast allgemein durchgeführt. Von dieser Zeit an findet man nur noch die henkellosen Altar- oder Consecrationskelche.

Abgesehen von dieser Merkwürdigkeit nun verdient der Kelch vor Allem als Kunstwerk wie auch wegen des Inhaltes seiner Darstellungen Beachtung. Als Kunstwerk steht er unter den Goldschmiede-Arbeiten des 13. Jahrhunderts mit an erster Stelle, wenn auch die Ausführung im Einzelnen nicht durchweg auf gleicher Höhe steht, und die Reliefmedaillons an der Cuppa z. B. bei allem Geschick in der Composition doch nicht frei von Rohheiten sind. Bewunderungswürdig sind vor Allem die beiden Henkel und der Knauf gearbeitet, nämlich vollständig durchbrochen, und zwar so, dass nur die Umfassungsränder stehen geblieben sind, während der ganze Zwischenraum ausgefüllt ist durch höchst geschickt componirte und zierlich durchgearbeitete kriechende Drachen, die in den Henkeln zum Rande des Kelches emporstreben, am Knauf aber sich paarweise symmetrisch verschlungen haben. Hier spriesst ausserdem zwischen ihren Leibern noch zierliches Rankenwerk und Weinlaub empor. Henkel und Knauf sind reich, aber geschmackvoll mit Perlen und Rubinen besetzt, wie man überhaupt dem Ganzen sofort ansieht, dass hier die Stifterin ein Prachtwerk ersten Ranges liefern wollte. Sie hielt es deshalb auch für keinen Raub, sich persönlich mit ihrer ganzen Familie auf dem Kelche selbst darstellen zu lassen, wie wir gleich sehen werden.

Auf die Cuppa sind 6 flachgearbeitete Relief-Medaillons aufgelöthet, mit Darstellungen der Verkündigung, der Geburt Christi, Anbetung der Könige, Kreuzigung, Gang der Frauen zum Grabe, Himmelfahrt Christi. Der Fuss dagegen ist belegt mit einer Fülle von Figuren, die in fast $^3/_4$ Relief gearbeitet sind und ein wirklich hervorragendes plastisches Können verrathen. Man sieht da zuoberst Christum in der Majestas auf dem Throne, umgeben von den 4 Evangelistensymbolen und zierlichem Rankenwerk, begleitet von einem Engel mit Palme. Daneben die Verkündigung und St. Michael, der eine Fahne hält und sich auf einen Schild stützt, mit einem Deutschordenskreuz (?) als Schildzeichen. Direct neben diesem kniet der

Gemahl der Stifterin, der sein Söhnchen dem Heilande darreicht, während ein zweiter grösserer Sohn hinter ihm kniet. Christus nimmt merkwürdigerweise von dem Kinde keine Notiz, sondern hält dem vordersten der 12 Apostel, die ihn begleiteu, ein Buch entgegen. Auf der andern Seite schliesst sich an die Reihe der Begleiter Christi die knieende Figur der Stifterin an, eine edle Frauengestalt in der Tracht der Vornehmen des XIII. Jahrhunderts. Sie hält ebenfalls ein Kind empor. Hinter ihr bemerkt man noch 2 knieende Mädchen. Vor ihr steht ein heiliger Bischof, der das emporgehobene Kind segnet, neben ihm noch 5 weitere heilige Bischöfe, alle die Hände wie Adoranten erhebend. Nur der letzte von ihnen hält ein Buch. Die Reihe wird geschlossen durch St. Georg, der in der Rechten ein mächtiges Schwert hält, die Linke aber auf einen heraldischen Schild stützt, der wohl das Wappen der Stifterfamilie — 3 Schrägbalken in gepunztem Felde — wiedergiebt.

Eine höchst merkwürdige Zusammenstellung, wohl werth, einmal der Geschichte dieses interessanten Stückes unter Zuhilfenahme der heraldischen und eventuell liturgischen Anhaltspunkte auf den Grund zu gehen. Vor Allem wäre es wichtig, festzustellen, für welche Kirche der Kelch ursprünglich gestiftet worden ist. Auch wäre es sehr schätzenswerth, den Entstehungsort annähernd zu bestimmen, was wohl bei Heranziehung des verwandten Materials zu ermöglichen sein müsste. So soll sich z. B. in Frankreich ein ungemein ähnlicher Speisekelch deutschen Ursprungs befinden, der auf der Pariser Trocadero-Ausstellung im Jahre 1878 zu sehen war.[1]) Bei dieser Gelegenheit könnte man überhaupt einmal alle erhaltenen Speisekelche, — es sind bis jetzt in Deutschland deren kaum ein halbes Dutzend bekannt —, zusammenstellen und auf ihren bildlichen und liturgischen Zusammenhang hin untersuchen.

Es wäre interessant, wenn wir in diesem Mariensterner Kelche etwa ein Denkmal aus der Blüthezeit der sächsischen Plastik im XIII. Jahrhundert, der man bis jetzt wohl noch gar nicht auf ihren Einfluss auf die Kleinkunst hin nachgegangen ist, zu begrüssen hätten. Die Tradition in Marienstern, wonach der Stifter des 1248 gegründeten Klosters, Bischof Bernhard von Meissen († 1296), sich dieses Kelches bei der Messe bedient haben soll, würde dazu gut im Einklang stehen[2]), und die künstlerische Freiheit in der Behandlung des Plastischen an diesem Kunstwerke ist in der That so überraschend, dass sie am besten erklärt wäre, wenn man sie als ein Reis jenes kraftvollen Stammes betrachtete, der auch die herrlichen Blüthen der goldenen Pforte zu Freiberg, der Meissner, Wechselburger, Pegauer Sculpturen getrieben hat. Eigenthümlich berühren einige alterthümliche Züge in dieser im Formalen so weit fortgeschrittenen Kunst, z. B. dass bei der Geburt Christi Joseph unbärtig und jugendlich dargestellt ist, dass bei der Verkündigung (bei der am Fusse, nicht der an der Cuppa)

[1]) Vergleiche Otte, Handbuch der kirchlichen Kunst-Archaelogie, 5. Aufl., I, pg. 219, Anm. 2.

[2]) cfr. Otte a. a. O. Anm. 1.

Maria die Botschaft in der Haltung einer altchristlichen Orantin entgegennimmt, während an der gleichen Gestalt die Gewandbehandlung von wundervoller Freiheit, ähnlich der der Naumburger Sculpturen, ist. Merkwürdig wirkt auch bei der Figur Christi in throno die Behandlung der Gewandfalten am Unterleib, — noch ganz in der schweren, plumpen traditionellen Art der frühromanischen Epoche.

In der Litteratur ist der Mariensterner Kelch nicht unbekannt. Er findet sich auch bereits abgebildet in den Photographien der Dresdner Ausstellung vom Jahre 1883, Tafel 1 und in Müller-Mothes' archäologischem Wörterbuch I, 518. (Die Abbildungen zweier Medaillons bei Otte, Handbuch I, 543 geben keine richtige Vorstellung.) Ich habe trotzdem eine ausführliche Beschreibung nicht für überflüssig gehalten, weil auch gute Abbildungen viele Einzelheiten, schon wegen der gewölbten Formen des Gegenstandes, nicht genügend erkennen lassen.[3])

Die um dem Fuss eingravirte Dedicationsinschrift löst man wohl am besten mit Otte (a. a. O. I, 429) so auf:

Jutta deo cara calicem que ponit in ara
Ut tibi sit clara virgo Maria para.

Von den übrigen ausgestellten Kelchen aus sächsischen Kirchen verdient noch der aus der Kirche zu Rochsburg (No. 5 des Kataloges) besondere Beachtung. Er ist als „Ende XIV. Jahrhunderts" bezeichnet, doch ist es mir wahrscheinlicher, dass er noch dem Anfang desselben oder gar dem Ende des XIII. angehört, wenn er auch schon ausgesprochen gothische Formen hat. Die Linienführung auf den Relief-Medaillons, die den Fuss zieren, ist von überraschender Schönheit. Bei Figuren, wie der überaus lieblichen Madonna mit dem südländisch lebhaften Kinde auf dem einen Medaillon oder vollends der Verkündigung, wo der Engel machtvoll hereinstürmt und die Jungfrau mit unnahbarer Hoheit auf einem Throne sitzend die himmlische Botschaft entgegennimmt, denkt man unwillkürlich an verwandte Züge in der Kunst der Pisani. Doch nur sprungweise taucht dieses überraschende Kunstgefühl auf, andere Scenen wieder, wie die Kreuzigung und Grablegung, bewegen sich ganz im herkömmlichen Geleis. Täuscht mich mein Gedächtniss nicht, so befindet sich ein ganz ähnlicher Kelch im Schatz der Zwölfapostelkirche zu Köln.

No. 12, Kelch aus der Kirche zu Frankenberg, gehört nicht dem XVI., sondern dem XIV. Jahrhundert an. Er zeigt am Knaufe die an Kelchen sonst nicht oft vorkommende Darstellung der christlichen Tugenden. Bei No. 14, Abendmahlskelch aus der Stadtkirche zu Dippoldiswalde, kann man einmal deutlich nachweisen, wie naiv man sich in früherer Zeit zu behelfen wusste. Laut Inschrift an der Cuppa ist der Kelch 1635 gestiftet, der Fuss aber stammt aus bester gothischer Zeit. Er zeigt die Gestalten der Evangelisten, die ausserordentlich reizvoll in den Raum eincomponirt sind.

[3]) Gypsabgüsse erhältlich bei Gebrüder Weschke, Dresden, Circusstrasse 45.

Ein ganz bedeutendes Stück ist auch der aus der Mitte des XV. Jahrhunderts stammende Kelch No. 17 (Marienkirche-Zwickau). Seine Cuppa zeigt die eingravirten Gestalten der Propheten und zwar mit solchem Realismus behandelt, — Jonas z. B. halbnackt mit mächtigem Kahlkopf, die andern mit prononcirt orientalischen Gesichtstypen —, dass dieses Stück im Gegensatz zu seinen sonst in der Tradition erstarrten gleichzeitigen Genossen als ein für seine Entstehungszeit ungemein charakteristisches Stück gelten darf.

Seiner wunderschönen Ornamente wegen erwähne ich den gothischen Kelch aus der Kirche zu Ehrenfriedersdorf, der erst nach Schluss des Kataloges der Ausstellung einverleibt wurde, und der wirklich hervorragenden Emailarbeit wegen den leider sehr stark und brutal restaurirten Kelch No. 89 aus der Marienkirche zu Zwickau (Ende XV. Jahrhunderts).

Die Abtheilung der mittelalterlichen Elfenbein-Arbeiten bot manchen interessanten Zuwachs für das künftige Corpus aller erhaltener Elfenbein-Arbeiten bis zum Beginn der Gothik, an dessen Vorbereitung ja jetzt rüstig gearbeitet wird. Waren es doch zum grössten Theile wenig oder gar nicht bekannte Stücke aus Privatbesitz, die hier dargeboten wurden, und die wenigen aus öffentlichem und halböffentlichem Besitze, — es kommen hier übrigens nur die Leipziger Stadtbibliothek und die Deutsche Gesellschaft zu Leipzig in Betracht —, dürften auch den wenigsten Fachgenossen bisher im Originale vorgelegen haben.

Die Leipziger Stadtbibliothek hatte ein prächtiges Evangeliar aus ottonischer Zeit ausgestellt, in dessen rohen Holzdeckel ein Elfenbeinrelief eingelassen ist, das der Katalog (No. 922) in Uebereinstimmung mit Westwood dem X. Jahrhundert zuweist, ohne Angabe des Ursprungslandes. Das war in diesem Falle auch durchaus rathsam, denn diese Madonna mit dem Kinde unter einem Gewölbebogen, der auf seltsam durchbrochenen, beinahe wie geflochten aussehenden Säulen ruht, gehört in jene Klasse von Schnitzwerken, bei denen es kaum festzustellen ist, ob sie byzantinischer Import oder abendländische Arbeit nach byzantinischer Vorlage sind. Die Schwester dieser Leipziger Madonna befindet sich im Aachener Domschatz und die Wiederholung jener eigenthümlichen Bogenstellung auf einer Platte in der „Sammlung Sneyd", über deren Aufenthaltsort ich nichts weiss, darstellend den segnenden Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer (Abguss im Berliner Museum). Das Leipziger Exemplar ist darum interessant, weil es noch die alte Vergoldung an den Nimben, Gewandsäumen sowie an Basis und Capitäl der Säulen zeigt.

Das andere Stück aus gleichem Besitze (No. 923) war der durch die Abbildung in Anton Springer's Aufsatz über die deutsche Kunst im X. Jahrhundert[4]) weit bekannt gewordene, übrigens schon in Gori's Thesaurus abgebildete S. Michael als Drachentöter, ein Werk, aus dem noch viel herauszu-

[4]) Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1. Band.

holen ist, nicht nur für die Charakterisirung der Eigenart deutscher Kunst im X. Jahrhundert. Bemerkenswerth ist der Kampf der beiden Richtungen, die sich in diesem Werke gegenüberstehen, dem Nachklingen der Antike, deren wohlthätige Schulung man z. B. noch in den wunderbar fein durchgearbeiteten Händen und Füssen erkennt (vergleiche auch die beiden Finger, die oben rechts aus der Ecke hervorkommen), und daneben der neuen germanischen Empfindungsweise, hervorbrechend in der übertriebenen Sucht nach Belebung und Bewegung, wie sie sich in dem aufwärts gerichteten Kopfe des Engels, den seltsam verrenkten Beinen, der stürmischen unmotivirten Faltengebung des Gewandes offenbart. Es ist derselbe Kampf, der dann in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts mit doppelter Kraft von der deutschen Kunst aufgenommen wird, diesmal aber auch zur völligen Sprengung der antiken Form führt, wie das in monumentaler Gestalt zuerst die Wandmalereien zu Burgfelden offenbaren. Manches an dem Leipziger Michael bleibt noch räthselhaft, z. B. das Gewandstück rechts unten neben dem Drachen. Höchst charakteristisch für die Art, wie der Schnitzer sich bei älteren Vorlagen, wie es scheint, Raths erholte, ist es, dass er die Füsse des Engels mit dem vollständigen Riemenwerk antiker Sandalen umkleidete, die Sandalen selbst aber vergass. Weggebrochen können sie nicht sein, auch ist eine ehemalige Angabe derselben in Farben ausgeschlossen. Farbspuren finden sich dagegen noch an den Augen des Engels und des Drachens, — sie waren schwarz ausgemalt. Der Kamm des Drachens, das Diadem des Engels und der Beschlag des Schildes zeigen eine Reihe Vertiefungen, in denen früher Perlen oder Goldstifte gesessen haben müssen. Es wäre interessant, wenn man diese Art der Elfenbeinverzierung noch an einem erhaltenen Stücke nachweisen könnte.

Ich erwähne noch, — was ja die Abbildungen und zum Theil wohl auch die Abgüsse nicht zeigen können, — dass auf der Rückseite in Capitalschrift der gleichen Zeit eingravirt steht: SSIPHOEBSEVEI . Der letzte Buchstabe wird von der Linie des Bruches getroffen, der dies interessante Werk leider zu einem Fragmente stempelt. Die Bruchlinie entspricht übrigens der ursprünglichen Curve des Stosszahnes, aus dem das Ganze geschnitten ist. Das hier ehemals angesetzte Stück mit dem Reste der Inschrift ist verloren.

Ein sonderbares Stück ist No. 926, die Relieffigur eines Adoranten aus dem Besitz der deutschen Gesellschaft zu Leipzig, allem Anschein nach dem XIII. Jahrhundert angehörig und doch noch ganz in der Auffassung der altchristlichen Zeit. Von derselben Gesellschaft war auch eine recht gute Schachfigur des XII. Jahrhunderts geliehen, ein Bischof mit zwei Diakonen (No. 924), zu der eine andere Schachfigur des folgenden Jahrhunderts allerdings in scharfem Gegensatz stand — ein Handelsmann mit seinem Sack zu Pferde —, ausserordentlich witzig gemacht und für das XIII. Jahrhundert überaus charakteristisch (No. 925, von Mansberg, Dresden).

Recht werthvolle Stücke mittelalterlicher Elfenbeinplastik befanden sich unter der grossen und wegen ihrer Reichhaltigkeit längst berühmten Bestecksammlung des Stadtrathes R. Zschille in Grossenhain, auch darum interessant, weil sie zeigten, wie im Mittelalter selbst das Tischgeräth seinen Bildschmuck mit Vorliebe dem kirchlichen Bilderkreise entlehnte. Bei dem grossen Vorschneide-Messer No. 950, französische Arbeit des XIV. Jahrhunderts, ist allerdings die Herstellung für eine geistliche Tafel anzunehmen, denn auf der Unterseite des Griffes ist ein meisterhaft in den engen Raum eincomponirter Bischofskopf sichtbar. Die Längsseiten des Griffes sind mit einer solchen — architectonischen Sicherheit möchte man sagen, zu zwei Apostelgestalten herausgearbeitet, dass man die grossartige Schulung der französischen Plastik jener Zeit durch die Architectur bis in diesen Messergriff hinein deutlich nachfühlen kann. Ich halte die Entstehung dieses Stückes auch noch im letzten Viertel des XIII. Jahrhunderts für möglich.

Höchst charakteristisch für deutsche Eigenart andererseits ist ein anderer Messergriff (No. 956) etwa der gleichen Zeit oder vielleicht noch aus der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, der in Allem den schärfsten Gegensatz gegen jenes französische Denkmal darstellt: eine vollständig frei auf sich selbst gestellte weibliche Gewandfigur, schwer und massig, mit grossem, breit ausladendem Kopfe und einem bis zu den Füssen reichenden Zopfe, ohne eine Spur architectonischen Empfindens. Es ist ein Gegensatz etwa wie zwischen den Kriegergestalten am hohen Chor des Magdeburger Domes und einer der gleichzeitigen Königsfiguren vom Dome zu Reims. — Uebrigens ist dieser kleine Messergriff, den ein glücklicher Finder aus dem Bette der Mosel hervorgezogen hat, für die Costümkunde des XIII. Jahrhunderts werthvoll.

Von den Messergriffen erwähne ich noch No. 928, ebenfalls aus dem XIII. Jahrhundert und wohl deutsche Arbeit, — die Gestalt eines Ritters mit einem Schild, das Schildzeichen ein Kreuz.

Von Elfenbeintäfelchen aus romanischer Zeit war nur eines vorhanden, eine äusserst zierliche, wohl rheinische, Arbeit des X.—XI. Jahrhunderts mit der Darstellung der Verkündigung und Heimsuchung. (No. 930, Deutsche Gesellschaft zu Leipzig.) Aus gothischer Zeit waren eine ganze Anzahl da. Das Beste derselben, ein wohl erhaltenes Diptychon wohl französischer Herkunft, aus der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts (No. 933), ist in den Besitz des Leipziger Kunstgewerbe-Museums übergegangen.

Etwas länger zu verweilen verlohnt es noch bei zwei romanischen Hifthörnern aus Elfenbein, die R. Zschille hergeliehen hatte (No. 936 und 937. Ein drittes, No. 938, aus gleichem Besitze, übergehe ich, weil es schon der Renaissancezeit angehört). Das eine derselben setzt der Katalog ins XII., das andere ins XI. Jahrhundert. Beide Datirungen scheinen mir zu spät. No. 936 wenigstens scheint mir noch durchaus aus dem Formengefühl der carolingisch-ottonischen Epoche heraus geschaffen

zu sein, und die Tracht der dargestellten Personen, die Form der Schilde und Schwerter, weist noch ins erste Jahrtausend zurück. Die Ornamente stimmen damit überein.

Es wäre eine höchst verdienstvolle Arbeit, einmal alle erhaltenen frühmittelalterlichen Hifthörner zusammenzustellen, es würden sich dabei werthvolle Resultate nach den verschiedensten Richtungen hin ergeben. Mangel an Material ist nicht; es haben sich in den verschiedenen Museen und Kirchenschätzen eine recht bedeutende Reihe dieser originellen Denkmäler erhalten. Westwood zählt eine ganze Anzahl derselben auf, andere Schultz[5]) und Otte[6]), und diese Summe lässt sich noch bedeutend vermehren. Es würde sich dabei wohl mit ziemlicher Sicherheit ergeben, dass es unrichtig ist, die Herstellung vieler dieser Hörner, und gerade der ältesten unter ihnen, in den Orient zu verlegen, wie es z. B. auch Otte thut, der einen grossen Theil derselben als Weihegaben heimkehrender Kreuzfahrer an die Kirchen ansieht. Dass sich die meisten — bis vor Kurzem wohl alle — dieser Hörner gerade im Besitze der Kirchen erhalten haben, hat darin seinen Grund, dass es im Mittelalter allgemeine Sitte war, zierliche und kostbare Gegenstände aus älterer Zeit, wie sie die folgenden Zeiten nicht mehr zu schaffen vermochten, der Kirche zu schenken. Auf diese Weise haben eine Menge Gegenstände, oft sehr unheiligen, ja sogar zotigen Inhaltes, ihre Heimath an heiliger Stätte gefunden und sind uns so erhalten geblieben. Gerade diese Jagdhörner aber — einem andern Zwecke als dem Blasen auf der Jagd haben sie nicht gedient — sind meist älter als die Kreuzzüge. Wir haben in ihnen mit die ältesten Denkmäler unserer deutschen Profankunst zu begrüssen. Was so orientalisch an ihnen anmuthet, sodass z. B. gerade sehr charakteristische abendländische Stücke noch heute vielfach als persisch und arabisch angesprochen werden, ist bei einem grossen Theile von ihnen nur die stilisirte Auffassung des Thierkörpers. Diese hat aber, wo sie auftritt, ihren Grund nur in der ornamentalen Verwendung des Thierkörpers. So ist es z. B. eine sehr beliebte Verzierungsart, diese Hörner ganz mit einem symmetrischen Rankengeflecht zu überziehen, in dessen Maschen die verschiedensten Thiere, öfters in regelmässiger Wiederholung, verflochten sind. Dafür ist das eine Zschille'sche Horn ein sehr hübsches Beispiel, ein zweites das im Berliner Kunstgewerbe-Museum, ein drittes im Domschatz zu Prag. Diese Kunst schaltet, wie Alles im Mittelalter, mit symbolischen Vorstellungen. Denn durchaus nicht werden etwa nur Thiere in diesen Darstellungen angebracht, die zu jagen der Träger des Hornes auszog, sondern mit Vorliebe auch allerlei Fabelwesen, Greifen, Drachen, geflügelte Löwen, Lindwürmer, oder wie man sie sonst nennen will, die in der germanischen Sagenwelt eine so hervorragende Rolle spielen. Sowohl in der Auswahl als in der Reihenfolge der Thiere scheint mir ein bestimmtes Princip zu Grunde gelegen zu

[5]) Höfisches Leben I, 457, Anm. 1.
[6]) Handbuch I, 210.

haben, dem man doch einmal auf irgend eine Weise auf den Grund kommen müsste, namentlich wenn man gleichartige Denkmäler aus anderen Zweckbereichen heranzöge. Ich möchte hier nur auf die Malereien der romanischen Holzdecken aus dem XIII. Jahrhundert im Museum zu Metz hinweisen, die Schmitz vor Kurzem in der Zeitschrift für christliche Kunst (X, 4) veröffentlicht hat. Das sind ganz verwandte Ideenreihen, wie auf jenen Jagdhörnern. Wie weit diese Vorstellungskreise ursprünglich unkirchlich, wie weit sie von der Kirche umgeformt und assimilirt worden sind, das dürfte die interessanteste Frage dabei sein.

Uebrigens möchte ich hier eine Vermuthung aussprechen, die sich auf eine Notiz in Kugler's kleinen Schriften II, 6 aufbaut. Kugler berichtet dort von der Erwerbung jenes Hornes in Berlin, das ich soeben zum Vergleiche heranzog, durch die königliche Kunstkammer im Jahre 1838 und stellt es als sehr wahrscheinlich dar, dass dasselbe eines jener 6 Hörner gewesen sei, die sich bis zum Jahre 1793 im Domschatz zu Speyer befanden. Damals wurde der Schatz vor den Franzosen geflüchtet und dann zerstreut. Es bedarf nur eines vergleichenden Blickes, um in dem einen Horn der Sammlung Zschille ein Denkmal der gleichen Werkstätte und mithin wohl auch ein weiteres Stück aus dem 1793 zerstreuten Speyerer Domschatze zu erkennen.

Scharf zu sondern ist hiervon eine andere Gruppe von Jagdhörnern, die nicht symmetrische Reihen von wirklichen und phantastischen Thieren zeigt, sondern realistische Jagddarstellungen. Diese Art vertritt vortrefflich das andere Horn aus der Sammlung Zschille, ein Prachtstück seiner Gattung, auf das jedes öffentliche Museum stolz sein könnte. Es zeigt fünf getrennte Jagdscenen: eine Bärenjagd, wobei die Jäger mit Schwert und kleinem Rundschild auf die Beute losgehen, eine Hirsch-, Eber-, Hasen- und Löwenjagd. Die Hereinziehung eines Löwen zwingt nicht an orientalischen Ursprung des Hornes zu denken; die Tracht der Männer (Knierock mit viereckigem Halsausschnitt, Hosen, Schuhe) ist die deutsche des X. Jahrhunderts und das Ganze verräth sich durchaus als abendländische Arbeit. Warum auf diesen Hörnern öfters Jagden auf Löwen und andere exotische Thiere vorkommen, so z. B. auch auf dem im Alten Museum zu Berlin (No. 452), ist wohl nicht so leicht zu sagen. Möglich, dass sagenhafte Vorstellungen dabei mitwirken, oder vielleicht gar eine Art renommistischer Trieb? Vielleicht rührt es auch von antiken orientalischen Darstellungen her, die ursprünglich als Vorlagen gedient hatten, wenngleich mir dies am wenigsten Wahrscheinlichkeit hat, da sonst Alles so frei und direct aus dem Leben der damaligen Zeit heraus gegeben ist, wenigstens gerade auf diesem Horn der Sammlung Zschille. Bei dem Horn im alten Museum zu Berlin und dem einen im Prager Domschatz[7]) erscheint das unmittelbare Hereinwirken orientalischer Vorlagen schon wahrscheinlicher.

[7]) Leicht zugängliche, aber wenig genügende Abbildung in Lübke's Grundriss 11. Aufl., pg. 391.

Vorläufig tappen wir auf diesem ganzen Gebiete, das lässt sich nicht leugnen, noch sehr im Finstern. Es ist wohl einer der Hauptnutzen solcher Ausstellungen, wie die eben verflossene im Leipziger Kunstgewerbemuseum eine war, dass sie die Forschung auf den Pfaden, die steil und schmal sind und voll hindernder Felsblöcke liegen, aufs Neue anregt und ermuthigt.

Jena. *Paul Weber.*

2. Gemälde.

Neben der berühmten Majoliken-Sammlung Zschille's und der Besteck-Sammlung desselben glücklichen Besitzers waren namentlich folgende Gruppen gut, theilweise überraschend gut vertreten: Stadt- und Kirchensilber, darunter hervorragend schöne Stücke, meist aus dem XV. Jahrhundert — welcher Reichthum mag vor dem Dreissigjährigen Kriege in den sächsischen Landen vorhanden gewesen sein! — Zinn, sehr lehrreich, aus den bekannten Leipziger Sammlungen der Herren Zöllner und Demiani, Gobelins aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Leipziger Arbeiten, die gleichzeitigen vlämischen Leistungen kaum nachstehen und von der Bedeutung des fast vergessenen Betriebes ruhmvolles Zeugniss ablegen. An guten Stücken der Emailtechnik, der Elfenbeinschnitzerei und der Glasarbeit fehlte es nicht. Das sächsische Porcellan war gut, aber nicht so reich vertreten, wie zu erwarten stand. Möbel waren, mit Ausnahme einiger Rococoarbeiten aus königlich sächsischem Besitz, ziemlich spärlich vorhanden. Der Raummangel hatte den Veranstaltern wohl einige Beschränkung auferlegt.

Mehr zur stilgerechten Decorirung der Wände denn als eigentliche Ausstellungsgegenstände waren auch Gemälde der Ausstellung gewonnen worden, darunter die in der letzten Zeit öfters genannten altdeutschen und altniederländischen Tafeln, die Herr Hans Felix mit dem übrigen Rest der berühmten Sammlung seines Vaters freundlich geliehen hatte.

Den Gemälden gelten die folgenden Bemerkungen:

„1109. Maria mit dem Kinde und Heiligen. Altkölnisch (Schule des Meisters Wilhelm). Anfang XV. Jahrhundert."

Das in Köln 1876 und in Leipzig 1889 ausgestellte Bildchen, das auf der Versteigerung Ruhl 3010 Thaler brachte, ist durch eine neuerliche Restaurirung ein wenig süsslich geworden, namentlich in den Köpfen der Maria und des Kindes. Die vor längerer Zeit aufgenommenen Abbildungen — Lichtdruck im grossen Katalog der Sammlung Felix und als Einzelblatt von Nöhring, schwächeres Photogramm von Schmitz in Köln und Farbendruck von Kellerhoven — zeigen die Tafel anscheinend vor der letzten „Verschönerung." Den im Katalog Felix und danach an anderen Stellen ausgedrückten Zweifel, ob die Arbeit kölnisch sei, halte ich für ganz und gar unberechtigt. Die hübsche Composition steht der „Madonna mit der Wickenblüthe" besonders nahe und kann sehr wohl von derselben Hand, d. h. von dem sogenannten Meister Wilhelm herrühren.

„1110. Maria, von Joseph angebetet. Altniederländisch um 1470. (Verwandt dem Meister der Himmelfahrt Mariä.)“

Das vortreffliche, im Ganzen wohl erhaltene Täfelchen, das der obere Theil, die obere Hälfte, eines Bildes ist, rührt ohne jeden Zweifel von dem Meister der Himmelfahrt Mariae her und ist vielleicht die feinste von ihm bekannt gewordene Arbeit. Die etwas kleinliche, knollige Formenbehandlung, die übergrossen Köpfe, das eigenthümlich Aengstliche und Beschränkte im Ausdruck, sowie die fliegenden Engel, die auf der einen Brüsseler Himmelfahrt ähnlich vorkommen, endlich die Formen der Hintergrundlandschaft lassen keinen Zweifel daran aufkommen, dass die schöne Tafel, die erst „van Eyck“ und dann „Goes“ hiess, endlich den richtigen Namen empfangen hat. Wundervoll und des van der Goes beinahe würdig sind die über dem gesegneten Leibe verschränkten Hände der Maria. Das übrigens auch ikonographisch merkwürdige Stück stammt aus den Sammlungen Liel (Berlin), Gsell und Posonyi (Wien) und war in Wien 1873, in Leipzig 1889 ausgestellt.

„1111. Portrait eines jungen Mannes. Halbfigur. Hans Memling.“

Unter den vielen Bildnissen, die wir von Memling besitzen, ist dieses Portrait durch die liebenswürdige und zarte Persönlichkeit des Dargestellten ausgezeichnet. Die Färbung ist freilich ein wenig stumpf und eintönig, die Modellirung etwas flau. Die Farbe zeigt keinen rechten Körper. Mag sein, dass eine Restaurirung die Tafel nicht ganz heil gelassen hat. Sehr interessant ist das Profil des Rahmens, der mit dem Bilde aus einem Stück ist. Herr Felix hatte auch dieses Bild schon 1889 in Leipzig ausgestellt.

„1112. Selbstportrait Dürer's im Jahre 1493 . . .“

Die kurze Geschichte dieses berühmten Portraits, von dem die „Kunstgeschichtliche Gesellschaft für photographische Publicationen“ neulich einen guten Lichtdruck herausgegeben hat, ist ebenso wohl bekannt, wie der fragwürdige Zustand des ausnahmsweise auf Pergament gemalten Bildes. So wenig die ölige, trüb gelbliche Oberfläche den Eindruck des Ursprünglichen giebt, so muss doch anerkannt werden, dass die Restaurirung, die vielleicht die bekannte, im Leipziger Museum bewahrte Copie zum Muster nahm, die charaktervollen Linien im Wesentlichen unangetastet gelassen hat. (Leipziger Ausstellung von 1889.)

„1113. Christus als salvator mundi . . . Nach Ueberlieferung das letzte Werk Dürer's. Neuerdings dem Jacopo de' Barbari zugeschrieben.“

Das Gemälde kam aus dem Besitz der Familien Imhoff und Haller, es ging dann durch die Hände verschiedener Kunsthändler und durch mehrere Restauratorenateliers, ehe es zu Posonyi gelangte, von dem es Felix erwarb. Deutlich ist es in dem ältesten Imhoff-Inventar bezeichnet als „unvollendet, von der Hand Dürer's“, erst in einem späteren Inventar taucht der Zusatz auf „Dürer's letztes Werk“ — offenbar nichts als eine willkürliche Be-

gründuug des unfertigen Zustandes. Sighart publicirte einen mässigen Holzschnitt, nach dem das Bild vielfach ungerecht und ungünstig beurtheilt wurde. Die Malerei war vollkommen fertig bis auf die Fleischtheile. Der tiefgrüne Grund, das rote Untergewand, der blaue Mantel und das Haupthaar sind mit grosser Sorgfalt ausgeführt, ganz in derjenigen Malweise, die Dürer in den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts bevorzugte. Die Behandlung des Haares erinnert namentlich an das Münchener Selbstbildniss. Das Antlitz und die Hände sind mit einem sehr feinen Netz wohl überlegter Schraffuren in schwarzblauer Farbe gleichsam vormodellirt. Diese unfertigen Partien sind von dem Restaurator vorsichtig und dünn übergangen, nicht ohne dass der Ausdruck etwas alterirt wurde. Neben den kräftig gefärbten und energisch modellirten Gewandfalten erscheinen die unvollendeten Fleischtheile sehr matt und kraftlos. Dem Ganzen fehlt Gleichgewicht. In diesem Zustand kann der Salvator an die sentimentalenHalbfiguren Jacopo's von ferne erinnern. Der ursprünglich wohl venetianische Darstellungstypus mag durch de' Barbari dem Nürnberger Meister vermittelt worden sein. Darüber hinaus geht aber die Beziehung nicht, und die Tafel ist durchaus von Dürer's Hand.

„1114. Christus am Kreuz. Altholländisch um 1510."

Die kleine vollkommen erhaltene Tafel war bei Nieuwenhuis, sie soll aus spanischem Besitze stammen. Herr Felix hatte das Bildchen, von dem Nöhring einen guten Lichtdruck angefertigt hat, 1889 unter dem traditionellen Aushilfsnamen „v. d. Meire" ausgestellt. Die Arbeit ist jünger, als es der Composition nach scheint. Das harte Colorit und noch mehr die eigenthümliche, an die Emails von Limoges erinnernde Ausführung lassen als den Autor einen archaisirenden, um die Mitte des XVI. Jahrhunderts thätigen Meister erkennen, dessen Werke erst neuerdings zusammengestellt worden sind. Herr v. Tschudi sah das zuerst und machte mich darauf aufmerksam. Das Täfelchen ist eine besonders kräftige und besonders gesunde Arbeit des oft schon recht haltlosen Malers, sei es nun, dass wir eine seiner früheren Schöpfungen vor uns haben, sei es, dass ein gutes Original aus der Zeit von 1500 zu Grunde liegt und relativ genau nachgeahmt ist. Der Meister hat das Copiren nicht verschmäht und sich namentlich oft an Schongauer's Kupferstiche gehalten.

Den Felix'schen Bildern waren einige aus anderem Besitze angereiht.

„1115. Schweisstuch der heiligen Veronica... Schule des Roger von der Weyden, um 1450. Herr Dr. Ulrich Thieme, Leipzig."

Der genau von vorn gesehene Christuskopf mit der Dornenkrone gehört zu einem verbreiteten Typus, der weit eher auf Bouts als auf Roger zurückgeht. Von den Exemplaren, die ich mit dem Leipziger Bilde verglich — eines bei Herrn von Kaufmann in Berlin, ein anderes im Vorrath der Berliner Galerie, ein drittes in der Antwerpener Sammlung —, ist das Antwerpener das beste und mag eine Originalarbeit des Dierick Bouts sein.

„1116. Beweinung Christi... Altholländisch um 1470. Herr Dr. Ulrich Thieme, Leipzig."

Diese aus Spanien stammende Tafel ist von derselben Hand wie eine Madonna unter weiblichen Heiligen im Rijksmuseum zu Amsterdam Nr. 532 „Art des Geertgen von St. Jans". Herr v. Tschudi machte mich darauf aufmerksam. Der Meister, der einen Frauentypus von hartem, magerem, karikirtem Schnitt festhält, mag ein Holländer aus der Zeit um 1500 sein, hat aber mit Geertgen recht wenig zu thun.

„118. Lesender Bischof (Kirchenvater) in ganzer Figur. Dat. 1498. Oberdeutsch...

mit dem Gegenstücke:

„119. Lesender Bischof (Kirchenvater) in ganzer Figur... Herr Geh. Legationsrath von Lindenau, Altenburg."

Interessante, offenbar tirolische Arbeiten in der Art des W. Pacher. Die dreiste, beinahe lustige Auffassung und das interessante Lichtspiel erinnern an den grossen Tiroler Meister, von dessen Monumentalität und energischer Plastik die kleinen Tafeln freilich wenig ererbt haben.

„1120. Allegorische Darstellung: Weibliche Gestalt zwischen zwei sitzenden Paaren. Niederländisch. (Art des Barent von Orley.) Herr Stadtrath R. Zschille, Grossenhain."

Das wunderliche Bild, dessen nicht ganz verständliche Composition (die Tugend zwischen dem Fleisse und der Faulheit?) offenbar auf ein italienisches Vorbild zurückgeht, kam auf der Versteigerung Zschille zu Köln vor (No. 89, 5800 Mk., Abbildung im Auctionskataloge). Die Bestimmung des Bildes, das ehemals, wenn ich nicht irre, für einen „Raphael" gehalten wurde, wie sie jetzt vorgeschlagen wird, erscheint leidlich zutreffend.

„1121. Männliches Portrait mit landschaftlichem Hintergrund. Sächsische Schule um 1530. Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Altenburg."

Grobe Arbeit, in der That etwa um 1530 enstanden; der Kopf vollkommen übermalt. Stilmerkmale zur festen Localisirung fehlen.

„1122. Madonna mit dem Kinde vor landschaftlichem Hintergrunde. Jan Gossart oder frühes Bild von Herri mit de Bles. Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Altenburg."

Eine der vielen Wiederholungen der wunderlichen, für die neuerungssüchtige Zeit charakteristischen und offenbar höchlich beliebten Composition, die von Mabuse stammt. Der Kopfschleier der Madonna ist um das Christkind geschlungen. Mir ist kein Exemplar bekannt, das ohne Weiteres als Original bezeichnet werden dürfte. Gute Exemplare sind in Köln, Antwerpen, Brüssel, bessere noch in Schwerin und im Privatbesitze zu Glasgow. Das hier ausgestellte Bild steht dem vorausgesetzten Originale besonders fern und zeigt namentlich in dem landschaftlichen Grunde, der sonst meist fehlt, den Charakter später Entstehung. Mit Bles hat das um 1550 gemalte Bild nichts zu thun.

„1123. Die heil. Anna Selbdritt. Bez. mit dem Monogramm Dürer's. Dat. 1518. Von einem Nachahmer Dürer's des XVIII. Jh. Se. Majestät der König."

Schwache Wiederholung, wohl eine Arbeit des XVII. Jahrhunderts von der in mehreren Exemplaren bekannten Dürer'schen Composition. Um das aus der Schleissheimer Galerie in Privatbesitz gelangte Exemplar entbrannte einmal ein lebhafter Streit. Das Datum „1518" auf der hier ausgestellten Replik ist auffällig, da die besseren Ausführungen von 1519 datirt sind.

„1124. Weibliches Portrait. Brustbild. Fränkische Schule vom Anfang des XVI. Jh. Herr Stadtrath Alfons Dürr, Leipzig."

Das nicht gerade feine, aber gesunde und tüchtige Bildniss, das schon 1889 in Leipzig ausgestellt war, hat auf der Rückseite die Jahreszahl „1510" und darüber ein römisches „A", das von einem „J" in der Mitte durchkreuzt ist — eine sehr schöne, offenbar ursprüngliche, vielleicht den Künstler bezeichnende Signatur. Das Monogramm, das Waagen auf den Fresken des Fuggerhofes zu Augsburg gesehen hat, war von eben dieser Form und wurde irrthümlich auf Altdorfer, später gelegentlich auf Abt bezogen. Indem ich daran erinnere, finde ich freilich nicht gerade Anzeichen der Augsburger Herkunft in dem Stil des Leipziger Bildnisses.

„1125. Portrait einer jungen Frau als „Mässigkeit" gekennzeichnet. (Die gemalte Umrahmung mit den vier Elementen aus späterer Zeit.) Schule Cranach's. 2. Hälfte des XVI. Jh. Herr Geheimer Regierungsrath W. v. Seidlitz, Dresden".

Der Kopftypus von leerer Hübschheit, die helle, etwas röthliche Färbung des Fleisches und die sorgsame Ausführung lassen die nicht signirte Arbeit als eine späte Schöpfung des jüngeren Lucas Cranach erkennen aus der Zeit um 1570. Ich bin nicht so sicher wie der Katalog, dass die freilich viel flüchtiger ausgeführte Umrahmung von anderer Hand sei als die Figur.

„1126. Männliches Portrait. Brustbild. Auf der Rückseite undeutlich in gleichzeitiger Schrift: Ha . . aupercher 41. 1528. Oberdeutsch. Deutsche Gesellschaft zu Leipzig."

Eine merkwürdige, in ihrem vernachlässigten Zustande schwer zu beurtheilende Arbeit, nicht ohne grossen Charakter in den Hauptlinien.

Die wenigen holländischen Bilder des XVII. Jahrhunderts, die zum Schmucke der Wände von Leipziger Privatsammlern hergeliehen waren, bieten mir keinen Anlass, den Katalognotizen Anmerkungen hinzuzufügen.

Von hohem Interesse waren die wenigen ausgestellten Glasmalereien, fast ohne Ausnahme vortreffliche und im Wesentlichen gut erhaltene Stücke kleineren Massstabes aus dem XV. und dem XVI. Jahrhundert. Als ungewöhnliche Erscheinungen hoben sich namentlich heraus die köstliche Scheibe mit einer Schäferin — im Kataloge (No. 870) irrthümlich als „oberdeutsch um 1530" bezeichnet, vielmehr niederländisch um 1510 —, ferner die Nürnbergischen, durch die Datirung (1506) interessanten Stücke mit Tournier- und Jagdscenen (No. 872) und endlich die fast nur grau in grau gemalte, überaus sorgsam durchmodellirte nackte Wappen-

trägerin (No. 877), eine Nürnberger Arbeit, um 1525 entstanden, ein wenig kühl schon in der Auffassung, doch von grosser Feinheit.

Durch strenge Auswahl, die nur Vortreffliches zugelassen hatte, und durch geschmackvolle Aufstellung in wenigen und verhältnissmässig kleinen Räumen zeichnete sich die Leihausstellung aus, die namentlich der eifrigen Bemühung Richard Graul's zu danken war. Im Leipziger Kunstgewerbe-Museum, dessen Entwickelung durchaus in der Zukunft liegt, erschien das Unternehmen wie ein Programm des neuen Directors. Hoffentlich gelingt es für die Dauer hier etwas zu gewinnen, das dem für einige Monate Hergezauberten ähnlich sieht.

Friedländer.

Mittheilungen über neue Forschungen.

Den Statuenschmuck der Façade der Certosa von Pavia macht D. Sant' Ambrogio zum Gegenstande einer eingehenden Studie (veröffentlicht in der Zeitschrift Il Politecnico, 1897 Heft I), mit der Absicht, die Frage nach der Autorschaft der ungefähr 70 Stücke zu klären, indem er sich dafür der bekannten, aus einem gleichzeitigen, seither aber verlorenen Rechnungsbuch gezogenen Aufzeichnungen des Abtes Valerio vom Beginn des XVII. Jahrhunderts (publicirt im Arch. stor. lombardo Jahrg 1879) bedient, und auf Grund der nach den dort verzeichneten Angaben agnoscirten einzelnen Werke der verschiedenen Meister dann weiter unter Zuhilfenahme stilistischer Vergleichung auch die Mehrzahl der im genannten Verzeichniss nicht aufgeführten Arbeiten den betreffenden Künstlern zutheilt. Die in Rede stehende plastische Ausschmückung ist bekanntlich nicht das Ergebniss eines vorher nach bestimmten ikonographischen Gesichtspunkten festgestellten Programmes, sondern die Frucht einer fast ein Jahrhundert lang unter wechselnden Einflüssen stofflicher und künstlerischer Art fortgesetzten Thätigkeit vieler von einander unabhängiger Bildhauer, weshalb sich darin auch nach Stil und Behandlung die grössten Verschiedenheiten offenbaren. Von den frühlombardischen Arbeiten der Brüder Crist. und Ant. Mantegazza, denen um 1473 die ersten plastischen Arbeiten an der Façade übertragen wurden, bis zu den gegen das Barocco neigenden zahlreichen Schöpfungen Angelo Marini's, gen. il Siciliano, der um 1560 die letzten Statuen dafür lieferte, finden wir die ganze lombardische Bildnerei der durch diese beiden Daten begrenzten Epoche wie in einer Musterkarte darin repräsentirt (abgesehen von einigen Statuen, die im vorigen und zu Beginn des laufenden Jahrhunderts an Stelle von solchen, die wegen ihres schlechten Zustandes entfernt werden mussten, aufgestellt worden waren). Die Art des Gegenstandes verbietet an dieser Stelle eine Resumirung der Ergebnisse, zu denen der Verfasser in seiner Studie gelangt, denn sie müsste nothwendiger Weise die Form einer langen Katalogliste annehmen. Aber wer sich künftig eingehender mit dem in Rede stehenden Sculpturschmuck wird befassen wollen, dem werden die Ausführungen Sant' Ambrogio's als höchst schätzbarer Wegweiser dienen müssen. Uns sei hier nur gestattet, darauf hinzuweisen, dass wir nunmehr in den zwei Engel-

und acht Apostelstatuen des Sockels (zwei davon jetzt in der Kirche zu Carpiano) authentische Arbeiten der Brüder Mantegazza vor uns haben, wonach sich auch andere ihrer Werke werden nachweisen lassen, und dass der Antheil eines andern, bisher nicht einmal vom Cicerone erwähnten Meisters (obwohl alle dort namentlich hervorgehobenen Statuen gerade ihm angehören) als höchst bedeutend hervortritt: es ist dies Angelo Marini, gen. il Siciliano, der als der späteste der an unserem Monumente thätigen Cinquecentomeister um 1550 nicht weniger als 22 von den 70 Statuen der Façade meisselte. Auch am Dom von Mailand war der Meister von 1556—84 beschäftigt; an der Certosa hat er die Statuen Adam's, des h. Andreas und der h. Helena mit seinem Namen Angel. Siculus bezeichnet. Auch ein zweiter bisher wenig beachteter Bildhauer vom Beginn des Cinquecento tritt uns hier mit acht Statuen entgegen: es ist dies Antonio della Porta, il Tamagnino da Porlezza. Der Cicerone macht aus ihm zwei Personen: Tamagnini und Giac. della Porta (statt Antonio); Giacomo hatte nichts mit der Certosa zu schaffen, dagegen war Guglielmo und ein Bartolomeo della Porta auch daran beschäftigt. *C. v. F.*

Ein neues Werk von Agost. Busti wurde jüngst von Diego Sant' Ambrogio nachgewiesen in dem gegenwärtig als Grabmal des Grafen Mercurio Bua, Stradiotencapitäns im Dienste Venedig's, dienenden Epitaph im linken Seitenschiff von S. Maria Maggiore zu Treviso (s. Lega Lombarda vom 27. Juni und 17. August 1897, sowie seither ausführlich im Archivio storico lombardo, 1897 Heft IV). Dass das Werk aus Pavia während der Kriegsläufe der Jahre 1525—28, bei denen die Stadt in erster Linie in Mitleidenschaft gezogen war, entführt und im Jahre 1562 an seiner jetzigen Stelle aufgestellt wurde, besagt eine Inschrift, die 1637 von dem Urenkel des Grafen Bua angebracht, seiner Provenienz mit den Worten gedenkt: „Papia proelio devicta, unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxit." Dass es sich dabei ursprünglich um das Grabmal eines Mannes handelte, der die Musik als Lebensberuf pflegte, ist aus den Gegenständen der Reliefs klar zu entnehmen, die den Sarkophag schmücken, neben dem zwei fackeltragende Putten und auf dem fünf allegorische Tugenden aufgestellt sind. Im mittlern der Reliefs sehen wir den Helden umringt von klagenden Männern auf dem Todtenbette, während sich ihm Apollo mit der Violine, dem Sinnbild für die Lieblingskunst des Sterbenden, in der Hand naht, und ihm tröstend die Hand entgegenstreckt. In dem Relief rechts ist der Todte im Gelehrtentalar mit dem Lorbeerkranz im Haare auf der Bahre liegend, dargestellt; hinter ihr stehen die drei Parzen mit klagenden Gebärden, und Genien mit Votivzweigen, weibliche Gestalten mit langen Fackeln und ein Jüngling mit dem Petasus auf dem Haupte und einem Sistrum in der Hand umgeben sie. Das Relief links zeigt eine bizarre Darstellung der Apotheose Gaffurio's, in der dessen musikalische Schöpfungen, als Putten personificirt, theils nach allen Richtungen ausfliegen, um seinen Ruhm der

Welt zu verkünden, theils um den Thron gelagert erscheinen, worauf der Gefeierte die Huldigung Mercurs, des Erfinders der Lyra, sowie der Tugenden (Glaube, Stärke und Caritas) entgegennimmt, die ihn bei Lebzeiten auszeichneten, während (in der rechten Ecke des Reliefs) seine Gegner, unter der Maske von Marsyas und Midas dargestellt, von Erynnien gezüchtigt und dem Rachen der Hölle zugetrieben werden. — Die Auffassung sowohl, als die technische Durchführung in diesen Reliefs nun zeigt alle die leicht erkennbaren Merkmale der Stilweise Agostino Busti's, und dass man bisher nicht an ihn als Schöpfer des Werkes gedacht, erklärt sich nur dadurch, dass man wohl das in der Inschrift verzeichnete Datum (1562) irrthümlich als dasjenige seiner Entstehung betrachtet hatte, während es sich auf die Aufstellung bezog. Die Persönlichkeit nun, für die das Monument geschaffen war, hat Sant' Ambrogio mit aller Wahrscheinlichkeit in dem Musikgelehrten und Schriftsteller Franchino Gaffurio agnoscirt. Geboren 1442 zu Lodi und für den geistlichen Stand erzogen, gab er sich bald dem Studium der Musik hin und übte sie als Capellmeister in Bergamo, Genua, Neapel und Mailand, wo er seit 1484 die Domcapelle leitete. Zehn Jahre später finden wir ihn an der Universität Pavia als „ad lecturam musices" bestellt, und als solcher ist es, dass er nicht nur durch die Veröffentlichung seines „Trattato de harmonia" (1518), sondern namentlich durch seine lebhafte Polemik mit den Musikgelehrten der Universität Bologna sich besondern Ruhm erwirbt. Hiernach ist es erklärlich, dass ihm — trotzdem er sich in seinen letzten Lebensjahren als Rector an die Kirche S. Marcellino in Mailand zurückgezogen hatte, wo er 1522 starb, — wie so manchem andern seiner paveser Collegen die Ehre eines Grabdenkmals decretirt wurde, das wahrscheinlich auf Kosten der Universität ausgeführt werden sollte. Denn, dass es nicht ganz fertig war, als es nach Treviso entführt wurde, darf daraus gefolgert werden, weil sich nirgends die Inschrift desselben, oder auch nur Kunde davon erhalten hat, und weil es doch ein förmlicher Tempelraub gewesen wäre, das schon aufgestellte Werk zu entfernen. Uebrigens scheinen auch einige Stützen, die an den Fackeln der Genien und an den Attributen der Tugenden stehen geblieben sind, darauf zu deuten, dass dem Werke die letzte Vollendung noch gefehlt habe, als es nach Treviso geschafft wurde.

C. v. F.

Erwiderung.

Zur Katalogisirung der Dresdener Galerie. Es ist durchaus nicht meine Gewohnheit, Besprechungen meiner Schriften öffentlich zu kritisiren; und am wenigstens könnte eine so sachkundige und freundlich anerkennende Kritik, wie Charles Loeser sie im letzten Hefte des Repertoriums über die dritte Auflage meines grossen Katalogs der Dresdner Galerie veröffentlicht hat, mich veranlassen, von meiner Gewohnheit abzuweichen. Charles Loeser hat als der glückliche Entdecker der Inschrift auf dem Bilde Lotto's in der Dresdner Galerie so wie so einen Stein bei mir im Brett, und ich kann ihm nur aufrichtig dankbar sein, dass er seine von den meinen abweichenden Ansichten über einige Bilder der Galerie scharfsichtig und scharfsinnig begründet hat. Es versteht sich ja von vornherein, dass es unmöglich ist, eine völlige Einigung zweier Forscher über alle Urheber von 2000 Bildern zu erzielen; und keinem lebenden Kenner altitalienischer Meister bringe ich in manchen Fragen ein grösseres Vertrauen entgegen als Loeser.

Wenn ich es trotzdem für nöthig halte, einige Bemerkungen zu den seinen zu machen, so geschieht dies daher auch nicht, um unsere Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf einzelne Bilder an dieser Stelle zu erörtern. In dieser Beziehung will ich nur dankbar anerkennen, dass Dr. Carl Ludwig auch mir gleich nach dem Erscheinen dieser dritten Auflage des Katalogs, seine Entdeckung, dass unsere „Anbetung der Hirten" No. 100 von dem jüngeren Girolamo da Treviso herrühre, mitgetheilt, ja, dass er sie mir durch die Vorlage von Photographien nach beglaubigten Bildern Girolamo's vollgiltig bewiesen hat; und in Bezug auf die umgetauften und umzutaufenden Bilder Jacopo Tintoretto's kann ich denn doch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, wenn zwei so tüchtige, aus der gleichen Schule hervorgegangene und der gleichen Methode folgende Kenner, wie Ch. Loeser und B. Berenson, über die Echtheit der meisten der in der Dresdner Galerie noch unter Tintoretto's Namen verzeichneten Bilder diametral entgegengesetzte Ansichten veröffentlichen, eine kritische Bearbeitung des Gesammtwerkes dieses zu den dringendsten Aufgaben der Kunstgeschichte zu gehören scheint.

Hauptsächlich aber sind es einige allgemeine Bemerkungen in Loeser's Artikel, an die ich anknüpfen und auf die ich eingehen muss,

weil ihnen ein thatsächlicher Irrthum zu Grunde liegt. Loeser sagt, liebenswürdig genug, wenn er an der Ausarbeitung meines Katalogs etwas aussetzen wollte, so wäre es eine allzu vollständige Verzeichnung der Ansichten Anderer über jedes Bild. Er weist auf die Unthunlichkeit hin, der „Laienwelt“ jeden Einfall von Fachgenossen sofort amtlich mitzutheilen und er sagt unter Anderem: „So wird der Katalog gleichsam zum Tummelplatz der neuesten Ansichten auf dem Gebiete der Bilderbestimmung, und in diesem Turnier hält W. zwar mit seinem Richterspruch nicht zurück, giebt ihm aber nicht immer die Form eines endgiltigen Urtheils“ — und weiterhin: „Das Publikum verlangt mit Recht von dem Kataloge eine Belehrung, die aber nicht gefördert wird, indem man es mit den Meinungsverschiedenheiten der Gelehrten in zu enge Beziehung setzt.“

Der thatsächliche Irrthum, der in diesen Bemerkungen liegt, besteht in der Annahme, der grosse Katalog der Dresdner Galerie, der allein allerdings an Forscher und wissenschaftliche Zeitschriften versandt zu werden pflegt, wende sich „an die Laienwelt“ oder an „das Publikum“. Dies ist nicht der Fall. Für die Laienwelt und das grosse Publikum ist der kleine Katalog bestimmt, der, immer noch vollständig genug und mit den gleichen Abbildungen versehen wie der grosse, einerseits kürzer in den Bilderbeschreibungen ist, andererseits den ganzen „Ballast“ der kunstgelehrten Erörterungen fortlässt. Jede Auflage besteht nur aus 1500 Exemplaren des grossen, dagegen aus 12 000 Exemplaren des kleinen und aus 7500 Exemplaren des englischen Katalogs, der eine Uebersetzung des kleinen ist. Thatsächlich werden also in der gleichen Zeit dreizehn Mal so viel kleine als grosse Kataloge ins Publikum gebracht, und von allen Käufern des Katalogs, diejenigen des „Führers“ nicht eingerechnet, wird nur jedesmal der dreizehnte mit dem gelehrten „Ballast“ behelligt. Für diesen dreizehnten muss es aber doch wohl keine Behelligung sein. Sonst würde die Nachfrage nach dem grossen nicht stets in dem genannten Verhältniss gleichen Schritt mit der Nachfrage nach dem kleinen Katalog gehalten haben. Der grosse Katalog wendet sich als Catalogue raisonné an Kunstgelehrte und an solche, die es werden wollen; und diese, gerade die zuletzt genannten, denen viele Kunstfreunde sich anzuschliessen scheinen, können meiner Meinung nach beanspruchen, mit der neuesten Litteratur und den neuesten Meinungsverschiedenheiten in Bezug auf die umstrittenen Bilder, die sich übrigens stark in der Minderheit befinden, bekannt gemacht zu werden. Dass ich hier und da auch noch ungedruckten Ansichten jüngerer Kunstforscher, von deren Ernst und Einsicht ich mich überzeugt hatte, gestattet habe, sich in den Anmerkungen unter meinen Bilderbeschreibungen zu „tummeln“, hat manche tüchtige junge Kraft veranlasst, weniger beachteten Bildern der Dresdner Galerie eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken; und das ist, meines Erachtens, der Kunstwissenschaft nur zu Gute gekommen. Jedenfalls hoffe ich, noch recht oft Gelegenheit zu haben, meine Leser mit neuesten Entdeckungen Loeser's bekannt zu machen.

Loeser's Bemerkung aber, dass ich meinem „Richterspruch" in dem Tournier der Meinungen nicht immer die Form eines endgiltigen Urtheils gebe, kann ich nur als Lob, nicht als Tadel auffassen. Denn die Kennerschaft kann nur dadurch zur Wissenschaft werden, dass sie sich streng ihrer Grenzen bewusst bleibt und überall mit Nachdruck eingesteht, wo es mit ihrer Weisheit zu Ende ist. Zu den Kennern, die für jedes Bild, dass ihnen vorkommt, den Namen eines bestimmten Meisters, wenn auch eines Meisters vierten Ranges, zur Hand haben, möchte Loeser gewiss so wenig gerechnet werden wie ich. Der Ruhm einer solchen Pseudokennerschaft pflegt sich in wenigen Jahren zu überleben; und der seiner Natur nach unechte Strahlenkranz der Allwissenheit verwandelt sich für seinen Träger nur allzu rasch in eine Dornenkrone. *Karl Woermann.*

Berichtigung.

Durch ein Versehen sind meine Besprechungen von Bassermann's „Dante's Spuren in Italien" und Ricci's „Correggio" auf S. 310 und folg. im 4. Heft des Repertoriums zum Abdruck gelangt, ohne von mir korrigiert worden zu sein. Infolge dessen haben sich wort- und sinnentstellende Druckfehler eingeschlichen, deren wichtigste nachträglich zu verbessern mir Pflicht erscheint.

S. 311 Z. 16 v. o. statt „sehr definirbaren Reiz": schwer def. R.
S. 311 Z. 16 v. u. statt „ziemlich gute": zumeist gute.
S. 311 Z. 10 v. u. statt „aller Dante-Illustrationen": alten Dante-Ill.
S. 311 Z. 6 v. u. statt „jedes Gesanges": jeder Cantica.
S. 312 Z. 11 v. o. statt „die neusten": die meisten.
S. 312 Z. 16 v. o. statt „verständnisslosen": verständnissloser.
S. 312 Z. 5 v. u. statt „Anwendungsformen": Ausdrucksformen.
S. 313 Z. 1 v. o. statt „Brigio zu Orvieto von Discursion": Brizio zu Orvieto vom Discursiven.
S. 313 Z. 15 v. o. statt „Maliane": Marciana.
S. 313 Z. 19 v. o. statt „den Mantegna'schen": der M.
S. 313 Z. 9 v. u. statt „höllischen Comödie": Göttlichen Comödie.
S. 314 Z. 2 v. o. statt „Hedwig John": Hedwig Jahn.
S. 314 Z. 21 v. o. statt „scheinen": schienen.
S. 315 Z. 12 v. o. statt „zu viel höheren": in viel h.
S. 315 Z. 16 v. o. statt „künstlerischen": perspektivischen.
S. 316 Z. 19 v. u. statt „Schweigen": Sichneigen.
S. 316 Z. 9 v. u. statt „stärken konnte": stärker äussert.
S. 317 Z. 5 v. o. statt „characterisirenden Lionardo'schen": characterisirender Leonardesker.
S. 317 Z. 21 v. o. statt „Albineo": Albinea.
S. 317 Z. 22 v. o. statt „auf Hand": auf Grund.
S. 317 Z. 13 v. u. statt „ja nur": ja schon.
S. 317 Z. 12 v. u. statt „berücksichtigende": berichtigende.
S. 317 Z. 10 v. u. statt „aufklärende Datirung": Aechtheit und Datirung.
S. 317 Z. 8 v. u. statt „besseren": neueren.
S. 318 Z. 2 v. o. statt „früheren": früher.
S. 318 Z. 5 v. o. statt „scheint nur": scheint mir.
S. 318 Z. 16 v. o. statt „Genie zu machen": Genie verehren zu m.
S. 318 Z. 21 v. u. statt „Kenner des": Kenner der.
S. 318 Z. 16 u. 15 v. u. statt „des Problems": der Probleme.
S. 318 Z. 15 u. 14 v. u. statt „Denn auch": Dem einst.

H. Thode.

Druck von Albert Damcke, Berlin SW. 12.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Jahres-Mappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst. 1897. Mit 12 Foliotafeln in Kupferdruck und Phototypie und 15 Abbildungen im Texte, ausgewählt durch die Juroren Prof. *G. Hauberrisser*, Prof. *Leonh. Romeis*, *Fr. Xav. Bernauer*, *Balth. Schmitt*, Prof. *W. Kolmsperger*, Prof. *A. v. Liexenmayer*, Pfarrer *Fr. Festing* und Lyceal-Prof. Dr. *J. Schlecht*. Nebst erläuterndem Texte von *Herm. Jos.* Graf *Fugger-Glött*. Folio. (IV u. 14 S. Text und 12 Tafeln.) In elegantem Umschlag M. 15.

Kraus, F. X., Geschichte der christlichen Kunst. In zwei Bänden. Mit zahlreichen Illustrationen. Lex.-8°.

II. Band: **Die Kunst des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit.** Erste Abtheilung: Mittelalter. Mit Titelbild in Heliogravüre und 306 Abbildungen im Texte. (S. XII u. 512 S.) M. 14; geb. in Halbsaffian M. 19. — Einbanddecke M. 3.

Früher ist erschienen:

I. Band: **Die hellenistisch-römische Kunst der alten Christen. Die byzantinische Kunst. Anfänge der Kunst bei den Völkern des Nordens.** Mit Titelbild in Farbendruck und 484 Abbildungen im Text. (XX u. 622 S.). M. 16; geb. M. 21. — Einbanddecke M. 3.

Die zweite Abtheilung des II. Bandes mit ausführlichen Sach- und Namenregistern wird 1898 erscheinen und das Werk abschliessen.

Vierzig Platinbilder

nach Gemälden der Sammlung des Kaiserl. Rathes
Professors und Domkapellmeisters

Herrn **Gottfried Edlen von Preyer**
in Wien

Text von **Dr. Theodor von Frimmel**

Folioformat in Leinenmappe. Preis ö. W. fl. 36 —

J. Löwy, k. u. k. Hofphotograph in **Wien** I.

Verlag von W. SPEMANN in Berlin

Reinhard Kekulé, Über eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren 1894. Mit vier Tafeln in Lichtdruck und sechs Abbildungen im Text. Fol. gebd. Preis 10 M.

Zu beziehen durch die meisten Buchhandlungen

INHALT.

Seite

Jakob Burckhardt †. *Heinrich Wölfflin* 341

Die Quellen der Biographie des Antonello da Messina. Von *G. Gronau* . . 347

Hans der Maler zu Schwaz. Nachtrag. Von *Max J. Friedländer* 362

Noch etwas über Adam Krafft. Von *Berthold Daun* 366

Die Heimath Giotto's. *Robert Davidsohn* 374

Litteraturbericht.

Martin Schubart. François de Théas comte de Thorane, Goethes Königslieutenant. *W. v. S.* 378

Patrizio Patrizi. Il Gigante. *F. Malaguzzi* 379

Dr. Eugen von Nottbeck und Dr. Wilh. Neumann. Geschichte und Kunstdenkmäler der Stadt Reval. *W. v. S.* 381

L'arte negli arredi sacri della Lombardia con note storiche e descrittive di Luca Beltrami. *F. Malaguzzi* 383

La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadie di alcune chiese di Milano e della Lombardia. *F. Malaguzzi* 385

A chronological catalogue of the Engravings, Dry-points and Etchings of Albert Dürer as exhibited at the Grolier Club. Compiled by S. G. Koehler. *W. v. Seidlitz* 385

Archivio storico dell'Arte diretto da Domenico Gnoli. *C. v. Fabriczy* 393

Ausstellungen.

Paris. Exposition des portraits de femmes et enfants. *Hans Mackowsky* 398

Die Ausstellung von Werken alten Kunstgewerbes aus sächsisch-thüringischem Privatbesitz im Grassi-Museum zu Leipzig.

1. Mittelalterliche Gegenstände. *Paul Weber* 403

2. Gemälde. *Friedländer* 412

Mittheilungen über neue Forschungen.

Der Statuenschmuck der Façade der Certosa von Pavia. *C. v. F.* . . 418

Ein neues Werk von Agost. Busti. *C. v. F.* 419

Erwiderung.

Zur Katalogisirung der Dresdener Galerie. *Karl Woermann* 421

Berichtigung 424

Berlin, Druck von Albert Damcke.